ADORNO EN NÁPOLES

CÓMO UN PAISAJE SE CONVIERTE EN FILOSOFÍA



MARTIN MITTELMEIER

PAIDÓS

Índice






You
Tube


SINOPSIS

Adorno en Nápoles da vida a un período en la historia intelectual europea cuando el paisaje romántico de la Bahía de Nápoles se convirtió en un imán para escritores, poetas y filósofos. Mittelmeier cuenta cómo las experiencias de Adorno sentaron las bases de su pensamiento filosófico posterior, un pensamiento inspirado tanto por el mundo natural como por sus discu-siones con otros intelectuales como Walter Benjamin y Alfred Sohn-Rethel.

MARTIN MITTELMEIER

ADORNO EN NÁPOLES

Cómo un paisaje se convierte en filosofía

Traducción de María José Viejo

PAIDÓS Contextos

Para Ines, que me llevó al borde del cráter

PRÓLOGO EN EL VESUBIO

«Bailar sobre el volcán»: eso es lo que se podía hacer en el Vesubio entre los años 1924 y 1926. Solo había que bajar desde el borde del cráter hasta el interior de la caldera y, pasando por el centro mismo del cono, atravesar el volcán, lo cual no llevaba más de veinte minutos. En septiembre de 1925 hay dos viajeros alemanes que están en las inmediaciones y que no quieren perderse el espectáculo. Allí donde pueda encontrarse algo sublime, algo estremecedor o insondable, están siempre dispuestos para la contemplación el periodista del *Frankfurter Zeitung* Siegfried Kracauer, de treinta y seis años de edad, y su joven acompañante, el estudiante de composición Theodor Wiesengrund-Adorno, catorce años menor que él.

Pero ambos son además unos perspicaces observadores de lo que aparece en la superficie de su época y de su entorno más inmediato, y justamente en los viajes afinan aún más su talento para el aforismo, aplicándolo a las pequeñas extravagancias y curiosidades con las que se encuentran. Mucho antes de que quedara indefectiblemente caracterizado como el aguafiestas de toda actividad lúdica y hasta del viaje mismo, Wiesengrund-Adorno muestra su sorpresa por que un pintoresco pescador capriota al que se presenta como un personaje característico de la isla aparezca en varios sitios a la vez. Lo que sucede es que la compañía de Thomas Cook, que ha empezado a explotar el turismo a gran escala, ha pagado a unos cuantos italianos para que se vistan como el pescador «típico» de Capri, con el fin de garantizar la sensación de autenticidad a «las damas americanas de largos dientes» y a los «caballeros de Sajonia». «*How lovely*!», exclaman los turistas que han contratado sus servicios. Y, como es natural, Kracauer y Adorno no pueden sino tomar nota de lo extraño que resulta que aquellos

turistas que andan por el cráter se asomen a aquel abismo sublime. ¿Y qué es lo que hace Adorno cuando se encuentra allí mismo, en el borde del cráter del maltratado Vesubio, donde «los viajeros se detienen solo un instante debido al fuerte viento»?,[1] ¿en qué convierte esta ambivalente experiencia turística? Desde luego, no en una crónica de viajes a la manera de los románticos. Adorno no escribe nada satírico sobre la degradación de la naturaleza que provoca el turismo por medio del funicular, de los puestos de *souvenirs* o de la felicidad de postal. Lo que hace es transformar lo que tiene ante sus ojos en el origen y el núcleo de su filosofía futura. En Nápoles, justo a los pies del Vesubio, es donde se origina una de las corrientes filosóficas más impactantes del siglo XX y de toda nuestra época: la teoría crítica.



Cráter del Vesubio, 1925.

CAPÍTULO 1

Batalla filosófica

Adorno es uno de los filósofos europeos más importantes e influyentes del siglo XX. A partir del crimen de lesa humanidad que es el Holocausto dedujo un nuevo imperativo categórico y de este modo se convirtió en el guía de la reconstrucción intelectual que habría de producirse tras la Segunda Guerra Mundial. Adorno ha marcado también la pauta con sus reflexiones sobre la vida dañada en la época moderna; su teoría se ha grabado —como raras veces lo ha hecho ninguna otra— en las grandes figuras del pensamiento y hasta ha llegado a formar parte de la jerga intelectual de toda una generación. Pero antes de que su filosofía estuviera completamente desarrollada, se desencadenó un fuerte movimiento de rechazo en el seno de la generación de Mayo del 68; y entonces se empezó a sospechar que Adorno retrocedía asustado ante las consecuencias de su inexorable diagnóstico social; así fue como, al mismo tiempo que se extendía el furor por la teoría adorniana, se levantaba también un movimiento de rechazo no menos apasionado que su contrario.[1]

Este libro intenta demostrar que la filosofía adorniana surgió en un viaje por el golfo de Nápoles que el pensador francfortés emprendió con poco más de veinte años. Y que su fuerza, su atracción y los problemas para los que nos prepara se pueden explicar a partir de ese origen.

Hasta ahora nadie se ha ocupado de la estancia de Adorno en Nápoles. Cuando se trata de analizar su figura son otras las ciudades que suelen venirnos a la mente: ante todo, Viena, el primer lugar en el que Adorno se nos presenta como artista, pues es allí

donde recibe clases de composición de Alban Berg. Luego Amorbach, una pequeña población de Alemania a la que viaja en reiteradas ocasiones y que es el lugar utópico de la infancia del que jamás podrá desprenderse. Después están Nueva York y Los Ángeles, las ciudades del exilio, ambas con una característica cultura popular y una sociología asentada sobre bases empíricas. También está París, que en términos intelectuales se le presenta como la capital del siglo XIX, gracias a Walter Benjamin, y, en términos biográficos, es la primera ciudad por la que pasa cuando regresa a Europa tras su exilio en Estados Unidos. Y, como es lógico, tenemos también Fráncfort, su ciudad natal: allí fue donde volvió a poner en marcha, junto con Max Horkheimer, el Instituto de Investigación Social al término de la Segunda Guerra Mundial y donde la Escuela de Fráncfort llegó a convertirse en una filosofía que tendrá repercusión en todo el mundo.

Pero ¿qué hay de Nápoles, esa ciudad desordenada, agotadora, de ritmo impetuoso? ¿Esa ciudad que no puede inscribirse entre las ciudades culturales europeas, pero tampoco en el páramo sin pasado de los americanos? Si hemos de quedarnos en Italia, entonces sería mucho mejor Génova, donde Adorno se entrega enseguida a las especulaciones sobre la nobleza de su propio linaje.[2] La ausencia de Nápoles en la cartografía mental de Adorno parece completamente justificada. De aquel viaje de 1925, Adorno no ha dejado más que las impresiones registradas en dos cartas a Alban Berg y un breve texto sobre el pescador de Capri al que nos hemos referido antes. Si se encuentra en Nápoles, acompañado de Kracauer, es para librar una «batalla filosófica»[3] con Walter Benjamin y Alfred Sohn-Rethel, de la cual, según dice, habría salido ileso. Entonces ¿qué hay en Nápoles que pueda resultar tan importante para Adorno o para su propia teoría?

Cuando Adorno viaja a Nápoles junto con Kracauer en septiembre de 1925, justo cuando cumple veintidós años, se encuentra con una variopinta mezcolanza de inconformistas, egocéntricos, revolucionarios y creadores de proyectos que están cultivando, en términos reales o mentales, un pedazo del golfo de Nápoles, cada cual a su particular manera. De este bullicioso ambiente emerge un grupo de pensadores esencial para Adorno, cuyo nebuloso espíritu revolucionario se inflama en Nápoles. Hasta los más cavilosos de todos ellos, siempre enzarzados en disputas filosóficas, se ven arrastrados por la vida cotidiana de los napolitanos, lo cual los lleva a dirigir la mirada a los aspectos más superficiales del presente y a prestar oído a su potencial revolucionario. Y no solo eso. En todos ellos se produce, aunque con rasgos radicalmente distintos, un impulso desconcertante: ¿acaso no se podría traducir la embriagadora orientalidad de Nápoles, su culto a los muertos y su desbordante vitalidad a una nueva forma de filosofar? ¿A un filosofar que pueda conceptualizar el reciente estallido de la modernidad en la década de 1920 y ofrecer oportunidades para una vida mejor en unos tiempos emocionantes y al mismo tiempo arriesgados?

Adorno, sin embargo, no se deja impresionar. Habrá de pasar algún tiempo antes de que la experiencia napolitana se extienda por completo al sistema central de su teoría. Pero entonces consigue transformar Nápoles en una filosofía (o, sencillamente, sucede sin más), lo cual tiene consecuencias importantes para él. Porque los disgustos de la «batalla filosófica» entablada con Walter Benjamin en Nápoles, junto con los cinco ensayos que los combatientes escriben sobre el golfo, se convierten en los dolores de parto de la filosofía adorniana.

El artista Gilbert Clavel, que estaba construyendo una torre abismada en las aguas, es para Adorno el compositor ideal, pero más tarde verá en él a un ilustrado que ya no es tan perfecto. La mítica e inquietante Positano, sin duda infernal, se convierte aquí en el escenario de una modernidad demoniaca. Cuando uno entra en el

acuario de Nápoles y se aproxima lo suficiente a las vitrinas de cristal donde se encuentran alojados los demonios marinos ya domesticados, puede poner en práctica, tan sobrecogido como un turista, la «rememoración de la naturaleza en el sujeto», es decir, una actitud alternativa al simple dominio de la naturaleza, que suele ser lo más común. Y, por último, tenemos la porosidad, que Benjamin y la activista teatral Asja Lācis descubren en el material de construcción de Nápoles, pero también en la propia vida social napolitana, y que va a convertirse, en forma de constelación, en el ideal estructural de los propios escritos de Adorno. Y así es como Nápoles, que en un principio se nos presentaba como una entrada lateral a la filosofía adorniana, nos lleva hasta su mismo centro.

CAPÍTULO 2

Lugares trágicos

No toda persona está dotada para el viaje. Adorno, sin embargo, demostraría tener un talento extraordinario en este terreno, como en casi todo lo demás. Cuando escribe a Alban Berg, su profesor de composición en Viena, para contarle su viaje a Nápoles, lanza sus paradójicas e ingeniosas observaciones como si fueran pequeñas erupciones volcánicas. Él está allí para «apercibirse de lo real»,[1] y acto seguido extrae sus conclusiones. Sin embargo, la complejidad de sus expresiones nos hace sospechar que tal vez esas ingeniosas apreciaciones no sean más que una escaramuza de defensa frente a experiencias más profundas. Porque «una región donde los volcanes son instituciones y los timadores están protegidos» es algo que choca con su sentido del civismo; sin duda, se encuentra más a gusto entre «el Alto Adigio y Viena».[2]

En el término kantiano de la *apercepción* hallamos un indicio de lo que es realmente importante para Adorno en el caso del viaje. Para él, un viaje no es una expedición a un mundo nuevo ni una incursión en formas de vida alternativas, sino más bien el momento propicio para poder dedicarse a sus propios intereses teóricos. Más adelante se verá forzado a dedicar todo su tiempo a la escritura de textos académicos, pero estos primeros años de su formación son la época en la que lee con pasión. Adorno, sin embargo, no está solo en sus lecturas. Al terminar la Primera Guerra Mundial, Siegfried Kracauer se dedica a enseñarle a leer textos filosóficos de una forma subversiva y a la vez placentera —generalmente los sábados por la tarde—, empezando por la *Crítica de la razón pura*. En lugar

de tratar de comprender un sistema complejo en todos sus pormenores, van en busca de las contradicciones e inconsistencias que puedan generar conocimiento.



Theodor W. Adorno en 1928.

> No exagero en lo más mínimo —escribe Adorno tiempo después— si digo que debo más a estas lecturas que a mis profesores académicos. Extraordinariamente dotado para la pedagogía, Kracauer me hacía oír la voz de Kant. Bajo su guía entendí desde el principio que la obra kantiana no era una mera teoría del conocimiento, un análisis de las condiciones de los juicios científicamente válidos, sino una especie de escritura cifrada a partir de la cual se podía descubrir el estado histórico del espíritu, con la vaga esperanza de poder obtener algo de la verdad misma.



Siegfried Kracauer.

Los viajes que Adorno y Kracauer emprenden juntos son la ocasión perfecta para incrementar el ritmo de las lecciones. De hecho, ambos trabajan en un plan de lecturas impresionante durante los primeros años de la década de 1920. No solo está Nietzsche en su programa, sino que además tienen un grupo de lectura dedicado a Hegel que Kracauer ha organizado junto con algunos de sus amigos. El existencialismo de Kierkegaard es otro de sus puntos de referencia insoslayables, que entre otras cosas les permite justificar desde el punto de vista filosófico el hecho de que devoren un sinfín de novelas policiacas, planteando la cuestión de cómo estas pueden poner en escena la «vida desrealizada» y cómo la esfera del «individuo total» *(Gesamtmenschen)*[3] se presenta más bien como una caricatura en una sociedad que ha cortado toda relación con dicha esfera. Y no solo eso: también devoran las obras de filósofos contemporáneos: examinan a Georg Lukács, Ernst Bloch, Walter Benjamin, Franz Rosenzweig... Pero, al igual que en sus viajes por lugares reales, Adorno mantiene en sus expediciones lectoras una

actitud de reserva ante los paisajes intelectuales que visita. «He leído *Las afinidades electivas* y coincido del todo con la valoración de Friedel; mucho menos con Benjamin, que amparándose en la verdad no interpreta y se equivoca ciegamente en lo más importante de la existencia de Goethe»,[4] dice a propósito del ensayo de Benjamin sobre *Las afinidades electivas*. Pero esto no es más que un ejemplo. En estos primeros años, Adorno vuelca toda la energía de su pensamiento en la lucha por defender y caracterizar a los más jóvenes. Para ello, se vale de los nombres de aquellos a los que siempre ha valorado, utilizándolos como adjetivos de sus juicios: «Vaya triste confusión blochiana», «De qué forma tan falsa, al menos en términos benjaminianos, tan inquebrantada, se expone aquí la metafísica»,[5] escribe en una ocasión acerca del ensayo de un conocido.

Esto es algo que encaja con la imagen que se transmite de Adorno en aquellos días. Soma Morgenstern cuenta que en una ocasión anduvo un largo trecho con Adorno camino del tranvía y que este no paró de hablarle en todo el trayecto, y cuando al fin se subió al vagón —después de haberse despedido formalmente—, Adorno se le quedó mirando estupefacto porque no había terminado ni mucho menos de explicarle todo lo que quería.[6] Aunque seguramente Morgenstern está exagerando. El compositor Ernst Krenek, una fuente mucho más fiable, empeora sin querer la situación cuando nos cuenta con su acostumbrada elegancia que se quedó asombrado de que «un joven algo excesivo en el habla, que parecía querer atraer mi atención durante los ensayos en Fráncfort de mi ópera *El salto más allá de la sombra*, habría de convertirse durante unos años decisivos de mi vida en un compañero desafiante y provocador».[7] El Adorno de los años veinte es un pensador precoz, de ideas geniales, que saca de sus casillas a todas las personas de su entorno con su manifiesta genialidad. Krenek lo presenta como una persona excesivamente volcada en la expresión hablada; más tarde, Adorno mismo se describirá como alguien dotado de «una fluidez inteligente».

Así pues, en la percepción de la realidad, incluida la realidad del pensamiento de quienes están a su alrededor, Adorno no parece estar muy alejado. Más bien sería como el personaje de Aurelia en el *Wilhelm Meister*, que deambula a ciegas por las llanuras de la realidad social con sus sueños de un teatro burgués: «Pues parece como si nada llegara a usted desde el exterior».

El viaje a Italia no tiene los astros a favor. De hecho, es todo un milagro que llegara a realizarse. Kracauer es una persona complicada e insegura. «Soy un abismo y continuamente [me comporto] como un chiquillo», escribe en una ocasión. Todavía no sabe cómo armonizar la musicalidad de su metafísica con los excesos de un mundo que se está modernizando; es un individuo que está a la espera, que practica la «apertura vacilante». Además, se ha enamorado de aquel muchacho, de aquel «bello ejemplar de ser humano»;[8] a Löwenthal le escribe abiertamente sobre la pasión que siente por su joven discípulo: una pasión «que solo puedo explicarme considerando que soy homosexual justamente en términos intelectuales».[9] A comienzos de la década de 1920 tiene que ver cómo Adorno, que en otro tiempo, tal como apunta el propio Kracauer, estaba hecho «en buena medida por Lukács y por mí mismo»,[10] poco a poco se libera definitivamente de su influencia. Ve cómo empieza a mostrar interés por las mujeres y, algo quizá aún peor, cómo desarrolla sus propios intereses intelectuales, que Kracauer considera que entran en competencia con los suyos propios. El viaje a los Dolomitas y al lago de Garda que emprendieron el año anterior fue para Kracauer una tortura; su pasión por Adorno es «verdaderamente dañina y ha llegado a un punto que asusta».[11] Kracauer quiere aplacar sus sentimientos, pero no lo consigue.

La crisis entre ellos alcanza su punto culminante cuando Adorno se marcha a Viena para recibir clases de composición de Alban Berg, el discípulo de Arnold Schönberg, y entonces el

distanciamiento se hace manifiesto también en términos espaciales. Las cartas que se intercambian en aquellos días constituyen un documento impresionante de terrorismo amoroso y del éxtasis de la sumisión; en el tono más inofensivo se aprecia un optimismo disfrazado; en el apaciguamiento más leve, la marca del fin de la relación. Las respuestas y los telegramas enviados en el último minuto hacen que el viaje a Italia de septiembre de 1925 pueda finalmente llegar a buen puerto. Y, como es natural, el esfuerzo por mantener la relación domina también el viaje mismo: «La convivencia con mi amigo es en todos los sentidos emocionante y de suma importancia; humanamente exige una dedicación completa»,[12] escribe Adorno a Alban Berg; y cuando en 1928 vuelva de nuevo a Nápoles, esta vez en compañía de su futura mujer, Gretel Karplus, envía saludos a Kracauer desde sus «lugares trágicos».[13] ¿Queda aún tiempo para apercibirse de lo real, para alguien que sin embargo no cuenta con este talento, pese a estar dotado de otros muchos talentos sobresalientes?

CAPÍTULO 3

La isla afortunada

Que Kracauer y Adorno eligieran el golfo de Nápoles para su viaje del verano de 1925 no tiene nada de original. Como era uno de los paisajes más hermosos de Europa, se había convertido en uno de los destinos preferidos por los viajeros. Justo en el centro del semicírculo que describe la bahía, delimitado al oeste por las islas de Isquia y Procida y al este por la península de Sorrento, se alza el volcán del Vesubio, que pese a su aura de violencia destructora contribuye de manera decisiva a la belleza del golfo. La roca porosa y rica en minerales que se extiende a su alrededor hace que el suelo sea extraordinariamente fértil, y esta es una de las razones por las que los napolitanos quieren vivir cerca del volcán. En el oeste, el magma expulsado durante la erupción se hace poroso al enfriarse debido a los gases que salen del volcán y entonces se forma la toba volcánica, esa roca clara y ligera que confiere a la zona su aspecto mediterráneo; como apunta el escritor napolitano Raffaele La Capria, imprime «el color de la miel a la suave y despejada orilla, impregnándola de una melancolía medio rural».[1] «¡Qué virgiliano es todo esto!»,[2] exclama La Capria entusiasmado; y, de hecho, es sabido que a partir de la Baja Antigüedad era posible visitar en el sudoeste de Nápoles los escenarios de la *Eneida*, seguir los pasos al héroe troyano hasta su entrada en el inframundo a través del Averno y continuar por los cráteres de los Campos Flégreos que tanto azufre escupían y visitar la tumba del poeta.

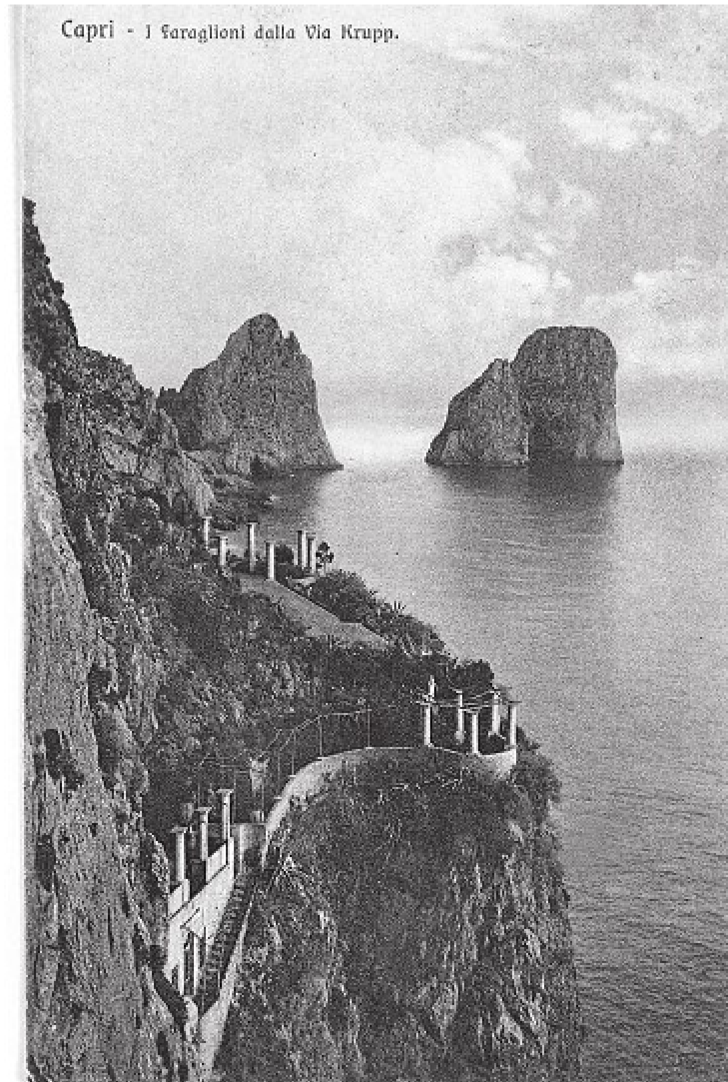
Toda época pone su imaginación, su literatura y sus viajes al servicio de los lugares que añora. En el siglo XIX, Nápoles se convirtió en la parada más meridional del viaje de formación por

tierras europeas conocido como el *grand tour*. Pero, en esa misma época, el pintor y escritor August Kopisch descubre en una isla situada frente a la península de Sorrento una cueva iluminada de azul, la Grotta Azzurra, y convierte Capri en el cuartel general de la agotada civilización noreuropea. La «flor azul» de los románticos se transforma en un lugar que se puede atravesar en barca, y su símbolo no ilumina solamente los parajes virgilianos del oeste de Nápoles, sino que hechiza al golfo entero. De hecho, muy pronto va a iluminar también la franja costera de Amalfi, esa costa más oscura, más rocosa, que en la península de Sorrento «protege el golfo desde el exterior, como si fuera una fortaleza»,[3] especialmente en lugares como Positano, que caen casi en vertical sobre los acantilados.

En un ensayo de la década de 1950 manifiestamente influido por Adorno, Hans Magnus Enzensberger considera que el turismo procede del sueño de libertad de los románticos. El paisaje intacto y la historia intacta «han sido hasta la actualidad los principios rectores del turismo. Este no es más que el intento de realizar en persona el sueño romántico proyectado en lo lejano. Cuanto más se cerraba la sociedad burguesa, más se afanaba el ciudadano en escapar de ella como turista».[4]

La sociedad burguesa se cierra... y alumbra el sueño de la isla afortunada. La secularización, la industrialización, el progreso técnico, la catástrofe de la Primera Guerra Mundial y el subsiguiente fracaso de la revolución provocan una sensación de crisis generalizada y, como apunta Kracauer en 1922, el «*vaciamiento* del *espacio espiritual* que tenemos a nuestro alrededor».[5] «Son muchos los hijos de familias de la gran burguesía, muy a menudo judías, que ansiaban una “vida nueva”, un “hombre nuevo”, y que confiaban en que ello vendría de la mano de una “nueva sociedad”, en la que la economía ya no se impondría sobre la cultura, sino que sería esta la que dominaría la economía»,[6] escribe Rolf Wiggershaus, aunque aquí se refiere a un hijo en concreto de la alta burguesía: Max

Horkheimer. Ya en 1914, este había redactado un breve escrito en prosa de tintes autobiográficos y algo sentimental en el que detalla los rasgos distintivos de esa sociedad que se está cerrando:



La Via Krupp y los Farallones de Capri. Postal enviada por Benjamin en 1924.

> Vimos la bajeza, la imperfección de la civilización hecha a la medida de las masas, y nos vimos obligados a dejar atrás las preocupaciones de nuestros semejantes, la lucha por el dinero y el honor, las obligaciones y los miedos, las guerras y los Estados, para entrar en unas esferas más puras y luminosas, en el mundo de la claridad y la necesidad verdadera.[7]

El destino de este movimiento de huida es la isla afortunada que da título al escrito, *L'île heureuse*.

Cuando esta ansia de un mundo nuevo se encarne en una isla real —gracias a la pericia natatoria de un escritor alemán—, ya no habrá forma de frenarla. A Capri llegan entonces inmigrantes procedentes de los medios más dispares y movidos por las razones más variadas. Al reunirse hacen que surja aquella «vida ociosa, frívola, salpicada de una híbrida mixtura de sentimentalismo, esteticismo centroeuropeo y culto a la naturaleza que ha hecho de esta isla uno de los lugares magnéticos del universo»,[8] tal como señala de forma muy expresiva Alberto Savinio, el hermano pequeño del pintor Giorgio de Chirico.



Alfred Sohn-Rethel en Positano, *ca*. 1924.

Adorno y Kracauer solamente permanecen tres semanas en la región, no son pues más que unos huéspedes fugaces en aquella forma de vida. Pero poco antes de marcharse se encuentran con dos conocidos suyos que han recalado en el golfo de Nápoles y que participan de un modo nada desdeñable en aquella «híbrida mixtura».

El primero se llama Alfred Sohn-Rethel. Es, en el amplio sentido de la palabra, un visitante típico de Capri y no cabe duda de que podría haber llegado a la Italia meridional desempeñando alguno de sus muchos papeles sociales. En su caso, lo más lógico habría sido que viajara en calidad de pintor. El paisaje de Capri es una fuente de inspiración perfecta, y quienes de una forma u otra se sentían llamados por la pintura se inclinaban en primera instancia por esta isla. En el arte pictórico, los Sohn-Rethel formaban una auténtica dinastía. El bisabuelo de Alfred era uno de los pintores alemanes de temas históricos más importantes del siglo XIX, y sus tíos Otto y Karl, que también pintaban, se habían hecho con sendas casas en Capri y Positano, de las que Alfred supo sacar buen provecho en la década de 1920. Pero la familia ya estaba harta de pintura y de pintores, así que quiso evitar por todos los medios que Alfred siguiera ese camino. Su madre, entonces, decidió enviarle a casa de un industrial amigo, Ernst Poensgen, para procurarle una educación respetable y encauzada hacia materias ajenas al arte.

> Aquel era un hogar de acogida y, desde luego, allí las inclinaciones artísticas brillaban por su ausencia. En casa de los Poensgen jugué al hockey y al tenis, pero nunca pude interpretar música; y en lo que hace al dibujo y la pintura, pusieron buen cuidado en mantenerme alejado de tales artes.[9]

A Sohn-Rethel, por tanto, le envían al sur de Italia en calidad de empresario industrial. Los fundadores de la industria alemana y suiza tenían en Nápoles, Capri y Positano un abundante capital, que es administrado y diversificado por sus nietos. El fabricante de acero fundido Friedrich Alfred Krupp, por ejemplo, lleva los nombres de pila de su abuelo y de su padre, y no puede negarse que él hace

aún más grande su legado, pero no pone el alma en la dirección de sus fábricas. Como se le ha presentado una afección nerviosa, su médico le envía al sur de Italia para que pueda curarse, pues en aquel entonces era una de las formas de sanación más recomendadas. Pero su cura, tal como apunta Dieter Richter, es al mismo tiempo «una retirada del mundo del acero y del orden paterno para entrar en el reino materno de las aguas, de los límites flexibles, del horizonte abierto».[10] Los serpenteantes senderos construidos por Krupp en una ladera del sur de Capri y que hoy en día llevan su nombre han vuelto a ser un punto de atracción turística después de haber estado cerrados durante bastante tiempo.

Algunos nietos tienen la fortuna de no verse obligados a continuar dirigiendo el legado del abuelo y, no obstante, seguir beneficiándose de su poder financiero. Este fue el caso de Gilbert Clavel, nieto de un fabricante de seda de Basilea, que también es enviado a la Italia meridional por motivos de salud —padece tuberculosis—, e invierte una parte considerable de su herencia en la «voladura» de una antigua torre de Positano.[11]

Anton Dohrn es un darwinista nacido en la ciudad alemana de Stettin que en la segunda mitad del siglo XIX emprendió un proyecto de una naturaleza completamente distinta, aunque no exento de ambición. Su plan era de lo más atrevido: quería construir una estación de investigación de biología marina en la misma bahía de Nápoles. Como este era un proyecto a largo plazo y Dohrn ha roto relaciones con su padre, tendrá que hacer un acuario para sacar partido a la afluencia de turistas y financiar con tales ingresos la construcción de la Estación Zoológica. Pero, de todas formas, una pequeña parte del capital inicial acabó saliendo de los beneficios generados por la azucarera de su abuelo.[12]

Sohn-Rethel, sin embargo, rompe de una forma tan categórica con la carrera de industrial trazada por su familia que interrumpe también el flujo de dinero. El plan de sus padres no ha funcionado. Ellos pueden controlarlo todo, pero no pueden imponer su orden en las relaciones que establece su hijo. Sohn-Rethel se radicaliza al

entablar amistad con un rebelde compañero ruso de la escuela, lee las obras naturalistas de Gerhart Hauptmann y en Navidades pide a aquel industrial que hacía de padre adoptivo que le regale los tres volúmenes de *El capital*. Luego, abandona a las dos familias, se matricula en la Universidad de Heidelberg, donde imparte clases el austromarxista Emil Lederer, y participa apasionadamente en los movimientos antibelicistas liderados por Ernst Toller. Un editor de Oldenburg se ofrece a pagarle doscientos cincuenta marcos mensuales por la redacción de un trabajo de filosofía de la cultura, una suma con la que en Italia, en la década de 1920, se podía vivir mucho mejor que en aquella Alemania sacudida por la inflación.[13] Y así es como Sohn-Rethel pasa a formar parte de un nuevo grupo de inmigrantes instalados en Capri: el de los intelectuales sin ningún medio de sustento.

Capri es para Sohn-Rethel un refugio, el lugar en el que se repliega para defender su último bastión: su trabajo sobre Marx. «Para nosotros, el mundo entero podía desmoronarse con tal de que Marx quedase intacto.»[14] Pero entonces el mundo estaba a punto de desmoronarse, la revolución fracasaba de una forma ignominiosa... y hasta la propia teoría marxista se veía asediada por el revisionismo burgués. Sohn-Rethel no está dispuesto a permitirlo, así es que emprende un ambicioso proyecto con el fin de situar *El capital* sobre unas bases científicamente sólidas y totalmente indestructibles. Porque, según el análisis efectuado por él mismo, *El capital* no cumple con su propio proyecto: si se examina críticamente, «ninguno de sus elementos constitutivos soporta un examen en profundidad».[15] Así pues, se pone a estudiar a fondo los primeros capítulos de *El capital* para poder darles una formulación verdaderamente válida; y en su afán por liberar la biblia marxista de la supuesta contradicción y de esa pesada carga metafórica que siempre despista, va a generar «montañas de papel».[16] De su «insano esfuerzo de concentración» apenas dice nada; de hecho, mantiene una «relación casi monológica»[17] consigo mismo, según reconoce posteriormente en sus memorias, y en un *exposé* describe

aquellos días como una «auténtica locura».[18] Pero si se mantiene en silencio es también porque quiere evitar que alguien le robe su tesis, que poco a poco se le va presentando como una idea atractiva, aunque en un principio fuera muy imprecisa: el hecho de que el pensamiento occidental está marcado por la forma de la mercancía.

Más tarde, Adorno se lo describirá a Horkheimer como «un individuo monomaniaco y demasiado aislado» que «probablemente trata de compensar por medio de ese aparato conceptual todo lo que le falta de contacto con lo existente, como un enfermo mental que intenta mantenerse íntegro utilizando una terminología académica y aparatos científicos».[19] Adorno considera este modo de desenvolverse en el mundo como una forma de protección.

Una residencia oficial en un lugar poco convencional, una mansión rodeada de una cautivadora naturaleza: esta es la imagen prototípica que los inmigrantes tienen de Capri, la del emperador Tiberio, que sorprende al mundo trasladando la sede de su inmenso imperio a una pequeña isla. Tres veces habría intentado abandonar Capri. Y las tres en vano. Murió en el último intento. Así al menos es como lo cuenta Walter Benjamin, cuando reflexiona —no exento de interés personal— acerca del hecho de que, curiosamente, muchas de las personas que visitan Capri «no tienen intención de marcharse».[20] En la década de 1920, Benjamin no tenía todavía renombre, pero sí un aura de prestigio, tal como recuerda posteriormente Adorno. Al final, su ensayo sobre *Las afinidades electivas* de Goethe había causado impresión; si en un ensayo anterior quiso determinar la «forma interna» de dos poemas de Hölderlin,[21] ahora investigaba el contenido de verdad en la obra de Goethe y lo encontraba en lo mítico, que se halla implícito en los personajes aparentemente tan ilustrados de la novela.



Walter Benjamin.

En esos momentos está investigando una formación estética de mucho mayor alcance; Benjamin espera que cambiando de lugar pueda encontrar la concentración necesaria para seguir reflexionando sobre *El origen del drama barroco alemán*, la tesis de habilitación que está escribiendo, y terminar esta obra tan importante en un «entorno más amplio y más libre [...], con un ápice de desprecio y rápidamente».[22] En abril de 1924 parte, pues, hacia el sur de Italia, cargado con sus seiscientas citas del drama barroco alemán y de temas parejos (todas «en un orden y una disposición perfectos»).[23] Y se establece en Capri. Desde allí escribe que, según Marie Curie, aquellos terrenos tienen una radioactividad muy elevada y que por eso los viajeros prefieren quedarse en la región: por lo visto, en aquellos días se consideraba que la radiactividad recién descubierta por Madame Curie era algo particularmente beneficioso para la salud. Pero esta no es la única de las fuerzas «que se concentran en mi interior con una potencia creciente».[24]



Café Morgano (Zum Kater Hiddigeigei), en Capri.

«Irse de Capri sin haber visto el café Morgano es como partir de Egipto sin haber visto las pirámides»,[25] dice Savinio a propósito del café que se halla justo detrás de la *piazzetta* donde tiene su parada final el teleférico del puerto y que en aquella época —entonces se llamaba Zum Kater Hiddigeigei, «El Gato que Maúlla como un Violín»)— era conocido por ser el punto de encuentro de todos los inmigrantes llegados a Capri. Según Savinio, es «el café más hospitalario, más acogedor del mundo».[26] Benjamin suscribiría sus palabras en el acto: allí se encuentra «a una persona tras otra». Y entre «las más extraordinarias», la «letona bolchevique»[27] Asja Lācis, «una de las mujeres más excepcionales que he conocido en mi vida».[28]



Asja Lācis.

Lācis, a diferencia de Sohn-Rethel, viene de una revolución que ha *triunfado*: sus orígenes están en el nuevo teatro del Octubre ruso. En San Petersburgo y en otras ciudades rusas ha aprendido a hacer un teatro vanguardista y plenamente compatible con la revolución, fundamentalmente de la mano de Vsévolod Meyerhold; Lācis ha hecho ya sus primeras incursiones en el campo dramático y, entre otras cosas, ha fundado un teatro infantil de carácter proletario. Cuando en 1924 se desplaza hasta Capri, conoce bien el teatro berlinés y hasta ha trabajado junto con su futuro compañero sentimental, el dramaturgo y director de teatro Bernhard Reich, en el Kammerspiel de Múnich, donde han puesto en escena la adaptación del *Eduardo II* de Marlowe que hiciera Brecht. Si en esos momentos Lācis se encuentra en la isla de Capri es más bien por el clima, porque resulta muy beneficioso para la salud de su hija. Y, como es natural, entre los muchos lugares que gozaban de un tiempo agradable, aquella isla no tardó en ser el destino elegido por un círculo selecto de personas, entre las cuales se encontraba el

escritor y revolucionario Máximo Gorki, exiliado en Capri durante algunos años y que en 1909 había fundado, no muy lejos del primer lugar donde residirá Benjamin, una universidad del partido «de la que cuatro meses más tarde saldrían camaradas más o menos formados políticamente que habrían de regresar a Rusia».[29] Aunque este centro de enseñanza no estuvo abierto más que unos cuantos meses, Capri siempre fue para Gorki el lugar en donde percibió un aspecto nuevo en Lenin, un lado más humano, algo que no podía dejar de sorprenderle.[30] Brecht fue otro de los insignes visitantes de Capri, pues pasaba allí las vacaciones en compañía de su esposa.

Después de haber estado observándola durante un par de semanas, Benjamin se encuentra al fin con Asja Lācis en una tienda de ultramarinos y se ofrece a ayudarla cuando esta afirma no saber cómo se dice *almendra* en italiano. Él persiste, quiere demostrar su valía y llevarle las almendras a casa. Pero algo va mal: tiene las manos demasiado torpes, todo se le cae. Se trata de un intelectual, desde luego, pero «de posición acomodada»,[31] piensa Lācis erróneamente. Todo el curso posterior de su relación quedará bajo los efectos de esta equivocada expectativa.

Se suele presentar a Asja Lācis como la persona responsable de la politización de Benjamin y de su (vacilante) inclinación hacia el comunismo. Pero el cambio de perspectiva hacia la propia realidad política va acompañado en Benjamin de una visión capaz de advertir la naturaleza del mundo y de la sociedad en las pequeñas cosas de la vida cotidiana.[32] Más adelante, Benjamin le dedicará a la revolucionaria letona su *Calle de dirección única:* «Esta es la calle de Asja Lācis, la ingeniera que la ha abierto en el autor».[33] Sin embargo, en esos momentos, en Capri, Lācis se interesa por la materia en la que Benjamin está entonces plenamente sumergido, y no solo eso: quiere saber por qué ha de ser bueno que alguien se ocupe de la literatura muerta, y Benjamin tendrá que esforzarse en explicárselo.[34]

A finales de septiembre de 1925, poco antes de su regreso a Fráncfort después de haberse pasado tres semanas en el sur de Italia recorriendo Capri, Positano, Ravello, Herculano, Pompeya, Amalfi y Sorrento, Kracauer y Adorno se reúnen con dos viajeros que llevan ya un tiempo instalados en la región: Sohn-Rethel y Benjamin. En principio, no es algo que revista importancia. Es un encuentro que podrían haber mantenido en cualquier otro lugar, por ejemplo en el café Westend de Fráncfort, donde Adorno y Benjamin se habían conocido por mediación de Kracauer. En una de sus cartas a Alban Berg, Adorno describe aquel encuentro como una «batalla filosófica», pero a continuación afirma que él «consiguió defender» su parecer sobre el terreno en disputa. De modo que aquella reunión que mantuvieron en Nápoles habría sido algo más que una de las «rencillas» habituales de las que Adorno habla tiempo después: «¿No estábamos allí tal como solían hacer los intelectuales hace cuarenta años, simplemente para charlar y tirar un poquito del hueso teórico que cada cual roía en ese momento?». Una descripción esta que tiene su punto de eufemismo, ya que entre los huesos teóricos se cuela algún que otro bocado de descalificación personal.

En 1925 se hallan, pues, reunidos en la ciudad napolitana por un lado Adorno y Kracauer, una pareja en crisis. Por otro, Sohn-Rethel y Benjamin, un virtuoso del monólogo interior cuya forma de expresarse es para Sohn-Rether tan cerrada que, en sus memorias, la considera como el mayor acto terrorista que se ha «contemplado jamás en el ámbito del espíritu».[35] El tartamudeante Kracauer posiblemente no habría tenido nada que objetar al respecto. Pero es muy probable que Benjamin sí que le hincara el diente a Kracauer en unos huesos nada teóricos, por su «fanfarronería en la redacción del periódico»,[36] pues el año anterior le había encargado a Stefan Zweig que reseñara sus traducciones de Baudelaire para el *Frankfurter Zeitung*, cuando en su opinión estaba clarísimo que Zweig no podía en modo alguno ocuparse de eso. Palabras literales de Benjamin: «Consigna válida para S. K.: que Dios me proteja de

mis amigos, porque de mis enemigos ya me ocuparé yo mismo».[37] No cabe duda de que fue un encuentro importante, pero ¿tanto como para marcar el inicio de un proyecto filosófico?

CAPÍTULO 4

Leyendo en Capri

Este es el equipaje mental con el que Sohn-Rethel, Benjamin, Kracauer y Adorno han llegado a Nápoles: unas montañas de papel sobre los dos primeros capítulos de *El capital*, seiscientas citas sobre el drama barroco alemán, las novelas policiacas a las que Kracauer recurre, los problemas compositivos del complejo atonal de la escuela de Schönberg que, de ellos cuatro, solamente Adorno alcanza a entender. Pero ¿puede encontrarse en estas lecturas y aficiones algún denominador común que no sea el hecho de que cada cual roe como un poseso los huesos de su propia teoría? ¿Cuál es el lenguaje común o el diagnóstico conjunto de la actualidad en el que los cuatro pueden concordar? Sí, que la sociedad burguesa se cierra, por decirlo brevemente. Pero ¿se pueden encontrar conceptos filosóficos que permitan analizar este cierre? ¿Y reflexionar a partir de ellos acerca de una forma abierta de la sociedad? Sohn-Rethel sabría hacer alguna observación al respecto, si levantara alguna vez la cabeza de las primeras páginas de *El capital*.

Marx comienza su análisis con la célula germinal del sistema económico capitalista: la mercancía. Una cosa se convierte en mercancía cuando puede ser cambiada, cuando su utilidad no se agota con el uso, sino que se le añade un valor de cambio. Pero para que las mercancías puedan cambiarse se ha de poder comparar mercancías diferentes. Marx insiste en que el núcleo de esta comparación no reside en la condición natural de la mercancía, sino en la fuerza de trabajo que la produce. Las cosas solo pueden

ser objeto de cambio cuando se las puede reducir a una medida común: el trabajo humano considerado en términos abstractos y sin distinción alguna.

Pues bien, un lector de *El capital* que se halla temporalmente en Capri utiliza la tesis del trabajo humano abstracto como puerta de entrada a una historia de la decadencia a gran escala: para Georg Lukács, el hecho de que las mercancías se puedan comparar es en realidad el rasgo catastrófico del modo de producción capitalista, tal como explica en *Historia y conciencia de clase.* Conforme a su punto de vista, toda particularidad cualitativa, toda individualidad, se divide en pequeñas unidades para poder relacionarse con algo distinto. La racionalización de los procesos productivos, que Marx llega a considerar como un elemento emancipatorio frente a las subyugadoras relaciones de producción, no es para Lukács más que «una eliminación cada vez más grande de las propiedades cualitativas, humanas e individuales del trabajador».[1] A través de la *cosificación*, este proceso afecta a la sociedad entera: incide en las cosas fabricadas, obviamente, pero también en el sistema jurídico, en la burocracia, en el alma del trabajador... La estructura de la relación mercantil es para Lukács «el prototipo de todas las formas de objetividad y de todas las formas correspondientes de subjetividad en la sociedad burguesa».[2]

La versión que Lukács presenta del análisis marxista es una expresión adecuada de la pérdida existencial que se experimenta en un mundo que está replegándose. Kracauer, por ejemplo, considera que los seres humanos de la época moderna se encuentran «metidos a la fuerza en una cotidianidad que hace de ellos peones de los excesos técnicos, y, a pesar del fundamento humano del taylorismo, o tal vez precisamente por ello, se vuelven no señores de la máquina, sino maquinales ellos mismos».[3] Benjamin, por su parte, lee en Capri, cuando aún está bajo los influjos de su encuentro con Asja Lācis, la reseña que Ernst Bloch publica sobre *Historia y conciencia de clase*, sobre la cual escribe a su amigo Gershom Scholem:

> Aquí he encontrado varias señales: aparte de la referencia propiamente privada, a mí lo que me ha impactado en el libro de Lukács es que, partiendo de consideraciones políticas, llegue a formular, al menos parcialmente y quizá en una medida no tan amplia como en un principio supuse, tesis relativas a la epistemología que me resultan bien conocidas o que corroboran las mías propias.[4]

En *El origen del drama barroco alemán* se encuentra también una adaptación del análisis de la forma mercancía en el que Benjamin describe la arbitrariedad causada por el intercambio con una claridad insuperable (y nada habitual en él): «Cada persona, cada cosa y cada situación puede significar cualquier otra».[5] Aquí alude a la técnica de la alegoría barroca; pero se puede percibir claramente el diagnóstico de su propia época: «Esta posibilidad emite un juicio devastador pero justo sobre el mundo profano: al definirlo como un mundo en el cual apenas importa el detalle».[6] Es un mundo profano porque no contiene más que cosas profanas y vacías. De ahí que Benjamin, cuando analiza el contenido del drama barroco alemán, solamente pase por espacios cerrados: el mundo se basta por sí solo en su propia inmanencia, no dispone ya de ninguna perspectiva que vaya más allá de él: «No hay una escatología barroca», dice Benjamin.[7] Entretanto, Kracauer, en su tratado filosófico sobre la novela policiaca, presenta el vestíbulo de hotel como el reverso profano de un lugar de culto que ha perdido su santidad inherente. La trascendencia es arrastrada «hacia el ámbito de lo inmanente, el arriba [entra] totalmente en el abajo».[8]

Cuando Benjamin, Sohn-Rethel, Kracauer y Adorno se encuentran en Nápoles, hace apenas un año que se ha publicado *Historia y conciencia de clase*. En 1925 hay sin embargo otro libro de Lukács que es bastante más antiguo y que tuvo algo más de tiempo para grabarse a conciencia en la mente de aquellos veraneantes llegados recientemente a Nápoles e interesados por cuestiones estéticas: la *Teoría de la novela*, un libro en el que Lukács no describe aún en términos marxistas el malestar del mundo moderno. Sin embargo, desde el punto de vista metafórico sí que se ha operado un cambio

en su obra, y así es como aquella generación capaz de percibir sin esfuerzo alguno la pérdida de sentido en un mundo postépico encuentra aquí, además de la *cosificación*, una nueva palabra clave. Para Lukács, el mundo hecho por los seres humanos está podrido; es, según sus propias palabras, un «calvario de interioridades corrompidas».[9] Las cosas que nos rodean no son más que estructuras «cristalizadas», «extrañadas», con las que ya no se puede hacer nada. El calvario es la imagen drástica de un mundo abandonado por todos los espíritus buenos, de una modernidad que ha perdido toda atribución de sentido, toda perspectiva de trascendencia.

«El calor se está yendo de las cosas —apunta Benjamin en una de sus obras—. Los objetos de uso cotidiano repelen suave pero persistentemente de por sí al propio ser humano.»[10] ¿Será esta la razón por la que Sohn-Rethel, Ernst Bloch y él mismo se han quedado en el golfo de Nápoles y en la Costa Amalfitana, para poder sentir los últimos rayos de sol de una vida no alienada?

Si Capri es el punto de fuga paisajístico de los románticos, Nápoles cumple el mismo papel en términos sociales. Bien es verdad que no está en el extremo sur, sino justo donde comienza el tercio inferior de la bota italiana. Sin embargo, para sus huéspedes del norte, Nápoles es el heraldo de un mundo extraño, ajeno a lo europeo y de reminiscencias orientales. A aquellos individuos mayoritariamente protestantes y acostumbrados a la cultura del trabajo industrial se les presenta el Moloch del ocio, del placer y del disfrute de la vida; y pronto la palabra de los «salvajes europeos» se expande por todos lados. Aquello es un paraíso para todo el que busca refugio de la civilización.

Benjamin se desplaza una y otra vez desde la isla de Capri hasta Nápoles: visitará la ciudad al menos veinte veces. En el artículo que escribe junto con Asja Lācis, y que titula, simplemente, «Nápoles», considera que la porosidad es la característica más

destacada de la caótica diversidad de esta ciudad: allí nada es definitivo, todo puede mezclarse en formas improvisadas y sorprendentes: lo interior y lo exterior, los jóvenes y los ancianos, la perversión y la santidad: «La porosidad es la ley que siempre vuelve a descubrirse, inagotable, en la vida de esta ciudad»;[11] y Lācis y Benjamin encuentran esta ley hasta en los detalles más nimios, incluso en unos insulsos zumos aromáticos que se sirven fríos y que enriquecen su ensayo, siempre atento a los detalles, dándole un toque de sabor. Nápoles es, para Benjamin, «la ciudad más brillante» que ha visto en su vida, «con la excepción quizá de París».[12] Para Ernst Bloch, que también visitó la ciudad en 1924, ver como un grupo de napolitanos entra en una taberna e interviene con toda soltura en las charlas y constelaciones ya establecidas es «una verdadera lección de porosidad, algo que no resulta nada agresivo, sino que aquí todo está abierto a la amistad, como un difuso deslizamiento de la colectividad».[13]

Y Sohn-Rethel, que suele acompañar a Benjamin en sus expediciones por la ciudad, echa también por la borda todo su ascetismo teórico cuando trata de presentar, con gran alarde descriptivo, la resistencia de los napolitanos frente a la modernización. Un carro tirado por burros que va más allá de cualquier cliché y que es capaz de parar el tráfico, aparatos técnicos que están siempre rotos... SohnRethel, que desde niño ha tenido oportunidad de conocer bien el mundo de la industria pesada de Ernst Poensgen, su mentor,[14] parece alegrarse de hallar en Nápoles una sociedad que todavía no se ha modernizado por completo; allí está «el fondo agrario de la ciudad»,[15] «un mundo de raíces muy antiguas».[16] Cuando sube al Vesubio deja que los senderos sean simples senderos y alcanza el cráter a lomos de una mula y caminando desde el otro lado del monte, donde no hay medios técnicos para coronar el ascenso.

¿Es este el mínimo común denominador en el que pueden concordar los filosóficos luchadores reunidos en Nápoles: el lamento por la frialdad del mundo moderno? ¿Y qué hay del sentimiento de

bienestar por hallarse justo en un lugar en el que todavía no se siente tanto esa frialdad? ¿Son ellos parte de la horda de viajeros románticos que no conforman aún una estructura, algo intercambiable?

CAPÍTULO 5

Calvarios

En realidad, sucede justo lo contrario. Nápoles no es el antiproyecto de una modernidad fría; es más bien su ilustración más hermosa. El calvario de Lukács, el osario de la cosificación, está omnipresente en Nápoles. Difícilmente se encontrará otro lugar en el que haya tantas calaveras a la vista en todas las formas posibles. Y estos son solo los cráneos que han salido a la luz. El Nápoles de la superficie tiene su negativo en el subsuelo, pues de ahí se extraían rocas que luego se utilizaban como material de construcción. Cuando en el siglo XVII se extendió la peste por la ciudad, esos espacios vacíos pasaron a tener una función práctica, ya que se convirtieron en grandes osarios comunes. Y así fue como surgió un culto a las calaveras y a los esqueletos allí depositados que ha llegado hasta nuestros días. Los napolitanos escogen un santo patrón personal y adornan y cuidan las osamentas del lugar, esperando que a cambio se les envíe alguna señal acerca del futuro y que además se les concedan todos sus deseos, tanto los grandes como los más pequeños. La metáfora extrema de la cosificación encuentra en Nápoles una luz mucho más amable; y es que, de pronto, el calvario vuelve a ser el garante de aquello que la cosificación no puede hacer posible: el apego, la cercanía, la calidez, la trascendencia.

Pero esto es algo que no se expresa de forma metafórica en las propias cosas que han sufrido el proceso de cosificación. Los napolitanos, maestros consumados en el arte de la improvisación, convierten los objetos técnicos que no funcionan en «un afortunado arsenal de lo roto»[1] y los ensamblan para crear algo sorprendentemente nuevo. Sohn-Rethel habla por ejemplo de un

marino que no duda en utilizar el motor roto de su embarcación para hacerse el café.[2] O del propietario de una *latteria* que «bate la nata»[3] con el motor de una motocicleta que ya no le sirve.



Cimitero delle Fontanelle, en Nápoles.

Las descripciones de Sohn-Rethel son un reflejo de las que hiciera en su momento el más famoso de los viajeros alemanes. «Encuentro en el pueblo la más viva e inteligente industria, no para ser rico, sino para vivir sin ser cuidado»,[4] escribe Goethe a propósito de los napolitanos en su *Viaje a Italia*. En la década de 1920, un pensador como Alfred Sohn-Rethel, criado él mismo por un industrial, va a dar a esta subversiva industria su primera formulación conceptual. Conforme a su visión, las cosas despliegan su magia justamente porque se rompen o porque se las saca de su contexto original. Aquello de lo que se queja Lukács —la alienación producida por la cosificación— es la condición para que surja algo afortunadamente nuevo: «En esta ciudad —escribe Sohn-Rethel— se juntan los instrumentos técnicos más complejos para realizar una tarea de lo más elemental, pero nunca imaginada».[5] De este modo, a las cosas alienadas, al calvario, se les concede la capacidad de superar el extrañamiento, el carácter profano. Aquí no se ha perdido un ápice de trascendencia. Más bien se ha introducido

subrepticiamente en las cosas que sufren el proceso de alienación. Sohn-Rethel cuenta en *Das Ideal des Kaputten (El ideal de lo roto)* cómo algo tan elemental, tan profano como una bombilla Osram se convierte en algo solemne y «se asocia, en la imagen santa napolitana, con la corona de rayos de la Virgen para fascinar a las almas devotas».[6]

Nápoles es, desde luego, el lugar ideal para terminar una obra sobre el drama barroco alemán. Porque en su construcción interviene el mecanismo antes citado: la transformación de lo profano en trascendencia. Más arriba hemos citado una expresión referente a la intercambiabilidad de cualquier situación, de cualquier cosa, que no es más que la primera parte de lo que Benjamin llama la dialéctica de la exégesis textual en la alegoría. Ya en la frase siguiente queda bien claro que el diagnóstico lleva implícita la propia curación: todos estos «accesorios del significar —escribe Benjamin— [...] cobran una potencialidad que los hace parecer inconmensurables con las cosas profanas y las eleva a un plano superior, pudiendo incluso llegar a santificarlas».[7] Apunta además que «no hay una escatología barroca». Pero a continuación señala que «justamente por ello sí [que] hay un mecanismo que reúne y exalta todo lo nacido sobre la tierra antes de que se entregue a su final».[8] Al final del libro, Benjamin invierte la escena de los muertos amontonados y del vacío terrenal para convertirla en un acto de salvación divina. No en vano, el ensayo sobre Nápoles comienza con un sacerdote que ha caído en el pecado y es perseguido por su falta, pero que en cuanto se le presenta una oportunidad favorable vuelve a ejercer las labores propias de su oficio.

El calvario lukacsiano era la metáfora de un mundo preñado de cosas muertas que el sujeto ya no puede utilizar. Esto mismo se traslada al *Denkbild* sobre Nápoles, pero en forma de principio estructural. Y es que el concepto central de este ensayo, la porosidad, es también una variante del diagnóstico de la

cosificación, solo que expresado de manera positiva. Nada puede ser ya ello mismo, todo se puede cambiar y ha de poder significar algo distinto; y esto, en el clima meridional italiano, Benjamin lo interpreta como una determinación de la porosidad en la forma siguiente: «Se evita lo definitivo, lo marcado. Ninguna situación parece pensada para que dure para siempre tal como es, ninguna figura impone que haya de ser "así y no de otra manera"».[9] La dialéctica de la alegoría inyecta a lo profano una energía mesiánica. Y de este modo hace justamente posible lo poroso, dibujando un escenario lleno de vitalidad, de sorpresa y de atención a los detalles. Al sacerdote que ha caído en actos reprobables se le permite volver a bendecir, los días festivos impregnan las profanas jornadas de la semana, la vida privada se enmaraña con la pública. El hecho de que nada pueda permanecer siendo lo mismo da lugar a grandes «procesos de interpenetración»,[10] lo escaso se convierte en garantía de abundancia. Resulta sorprendente que, pese a la extraordinaria repercusión que Benjamin ha tenido en la posmodernidad, nadie se haya sumergido en el concepto de *porosidad* para extraer toda su lógica conceptual. Parece que estuviera predestinado para horadar las caracterizaciones románticas e ideológicas de una totalidad originaria o intacta, sin perder nada de su capacidad descriptiva, en realidad para hacerla posible justamente por medio del enmarañamiento de los esquemas diferenciadores.

La porosidad tiene su origen en algo completamente real, en algo tangible. Solo hay que ver cómo Benjamin y Lācis, en sus recorridos por la ciudad, pasan la mano por las paredes de las casas simplemente para sentir lo poroso: ahí está la toba volcánica, la roca que según La Capria es característica del golfo de Nápoles y que en la ciudad se utiliza como material de construcción. Es una roca que tiene su origen en las erupciones volcánicas. El magma que arroja un volcán en erupción se convierte en piedra cuando se enfría. En

este proceso se expulsan además gases y vapor de agua que van a dejar espacios vacíos en la roca, haciéndola porosa. A veces durante la erupción se arrojan también pequeños pedazos de roca. Poco después se forman las escorias, fragmentos de roca porosa que ya por su propia etimología nos remiten a algo que sobra, a un producto de desecho. En cambio, la toba volcánica que forma bloques de mayor tamaño es sumamente útil. Como es porosa resulta mucho más ligera que otros materiales y tiene mayor capacidad de aislamiento. Además, debido a la escasa resistencia que ofrece, constituye un material de construcción ideal al que puede darse la forma que se quiera.

Esta es una roca que se caracteriza por su porosidad. Y eso es precisamente lo que permite hacer cualquier cosa con ella a la hora de construir. Los napolitanos crean las catacumbas a las que hemos aludido antes al extraer la toba volcánica del subsuelo. «Las cuevas de la Fontanelle eran canteras. De la enorme tarta de la toba volcánica se han cortado durante siglos grandes sillares de piedra, que en el Barroco hacían las delicias de los arquitectos napolitanos por sus extraordinarias proporciones»,[11] escribe otro de los *flâneurs* que deambula por Nápoles y que no parece hacer diferenciación alguna entre la metáfora del calvario y la propia roca porosa: «De todas formas, los esqueletos de quienes fueron enterrados en estas cavidades hace mucho tiempo que se han convertido en polvo, en migajas de color parduzco que ya no pueden distinguirse de la quebradiza roca volcánica que tiene el color de la tierra».[12] El material de construcción es por lo tanto esquelético en sí mismo, pero los espacios que surgen al extraer estas rocas lo son igualmente: «Los soportes o pilares salen del suelo parduzco como si fueran huesos y desaparecen en la piedra del techo levemente abovedado. En todas las direcciones se abren nuevas cámaras como burbujas fosilizadas, y las paredes están entreveradas de nichos y protuberancias, como piernas muertas».[13]

Lācis y Benjamin fueron los artífices de esta ampliación de lo poroso, de la transformación de la roca en una organización espacial. Y en el momento en que descubren la porosidad van a verla por todas partes. Esta se les presenta incluso cuando se alejan de las casas. Viendo la ciudad «desde arriba, desde el castillo de San Martino, donde no llegan los gritos»,[14] Lācis y Benjamin reconocen el carácter rocoso de la urbe y describen cómo las cuevas que se han formado en estos peñascos se usan como espacio para vivir y hasta como tabernas. Aplican por tanto un foco más preciso sobre lo poroso y lo agrandan un poco: no perciben solamente la estructura perforada de la roca, sino también la perforabilidad misma sobre la que se asienta la roca cuando deja ver las cuevas naturales.[15] A continuación, y casi sin que nos demos cuenta, Lācis y Benjamin completan el recorrido de su exposición desde las formaciones naturales hasta la propia cultura. Y es que, a veces, los napolitanos imitan a la naturaleza y abren ellos mismos cuevas en las rocas como espacios vacíos excavados en la piedra. Este es, obviamente, un procedimiento arquitectónico de lo más primitivo. Pero, seguidamente, Lācis y Benjamin recorren el trecho que va de la naturaleza a la arquitectura «de calidad», pasando rápidamente de las características de un material de construcción a la estructura de lo que con él se construye: «La arquitectura es porosa como lo son estas piedras».[16] Y no se quedan ahí. En las dos frases siguientes, cuya fuerza ha pasado también inadvertida, la porosidad se ve ampliada a la vida social que tiene lugar en estas edificaciones: «La construcción y la acción se van fundiendo en los patios, los pasajes y las escaleras. En todos ellos se conserva un espacio que puede servir de escenario a nuevas constelaciones imprevistas».[17]

Lo poroso es un rasgo que se contagia a todo lo demás. De ser una propiedad de la naturaleza pasa luego, por medio de la arquitectura, a todos los fenómenos de la vida cotidiana que

Benjamin y Lācis observan en la ciudad: cada una de las escenas descritas en su ensayo sobre Nápoles está entreverada por el principio de la porosidad.

Cuando en 1955 Adorno saca a la luz una primera selección de los escritos de Benjamin, no tardan en lloverle los reproches: se dice que, en su edición, ha procedido de manera tendenciosa, que ha ocultado al Benjamin marxista, al Benjamin puramente materialista. En la década de 1970 se «redescubre» a Asja Lācis siguiendo la misma línea: la publicación de sus memorias, *Revolutionär im Beruf (De profesión: revolucionaria)* se debe también a la necesidad de dejar fuera de Benjamin cualquier influencia comunista.[18]

Lógicamente, toda persona puede hacer su propia valoración de esta primera edición de los escritos de Benjamin; pero lo que resulta completamente incomprensible es que Adorno no reconozca la participación de Asja Lācis en la redacción del artículo sobre Nápoles. Al fin y al cabo, su propia teoría va a sacar partido de aquel afortunado encuentro entre dos posturas teóricas tan diferentes, en especial de ciertos matices que seguramente fueron obra de Lācis.

Benjamin trabaja sobre el drama barroco alemán porque lo que a él le interesa es el teatro. En este caso, se trata de un teatro «auténtico» que además tiene su origen en una época muy antigua. Para él, debe de haber sido muy satisfactorio ver lo teatral como una estructura social de su entorno inmediato. Y Asja Lācis, buena conocedora del mundo del teatro, es la persona ideal para abrirle los ojos en este sentido. No es extraño entonces que a ambos se les presente Nápoles, una de las ciudades donde surgió la *commedia dell'arte*,[19] como un «teatro popular» con un sinfín de escenarios, unos decorados teatrales y unas direcciones de escena inesperadas.[20] En 2010, el escritor austriaco Karl-Markus Gauß acude al restaurante que se encuentra en la Piazza San Francesco, y en una crónica de su viaje nos describe el momento como si fuera

una representación teatral: «El secreto manifiesto de la belleza oculta de este lugar era sin embargo el teatro, el cual convertía a los espectadores en actores y a la plaza en un escenario en el que se representaba un obra llamada *La plaza*».[21]

La práctica teatral de la que Lācis ha extraído sus enseñanzas es revolucionaria. Ella quiere que el teatro deje de ser una representación artística reservada a las élites para transformarla en una forma de expresión actual, comprensible por sí sola y relevante en términos sociales. El uso de la ciudad como escenario es para Lācis algo bien conocido: en Riga dirigió una obra de carácter histórico en la que se ponía en escena la lucha entre un soberano y sus súbditos, y para ello hizo «desfilar por la ciudad a todos los actores y colaboradores de la representación».[22]

Pero el teatro del Octubre ruso no solo ha revolucionado los temas que se ponen en escena, sino también la propia representación. Meyerhold —uno de los protagonistas más importantes de la vanguardia teatral rusa de la década de 1920 y al cual debe Lācis sus experiencias más significativas en este terreno — iba en muchos sentidos contra el teatro naturalista. Conforme a su visión, «el actor tiene que ser a la vez ejecutante, mimo, payaso, cantante, bailarín y acróbata, como en las épocas en que se desarrolla el teatro en las calles; no debe aceptar la mágica *cuarta pared* que separa el escenario del espectador y ha de conceder mucha menos atención a la interpretación psicológica del personaje para centrarse en la construcción de su medio físico».[23] En Nápoles se pueden observar algunas características del espectáculo tradicional en las que se habría podido inspirar Meyerhold y que Lācis puede aplicar luego en el curso de su experiencia napolitana.

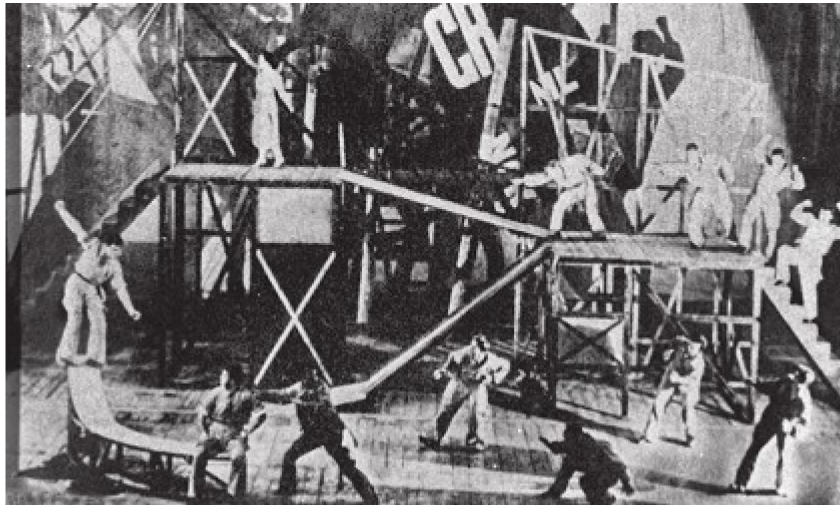
La obra de Meyerhold alcanza su punto culminante en la *biomecánica*, que revoluciona el trabajo del actor con su cuerpo y lo convierte en ingeniero de su propia maquinaria corporal.[24] De todas formas, llama la atención que Asja Lācis destaque en sus memorias el innovador manejo del elenco de actores por parte del maestro: «En su estudio, Meyerhold dirigía también a la clase en sus

movimientos escénicos. No era algo casual: lo que quería era expresar las ideas del mejor modo posible *en términos espaciales.* Aquí estaba presentando las primeras expresiones prácticas de su famosa teoría del dispositivo escénico».[25] El propio Meyerhold señala que «los gestos, las posturas, las miradas, los silencios determinan las *verdaderas* relaciones del ser humano. Las palabras no lo dicen todo. Por tanto, en el escenario es indispensable que haya una *estructura de los movimientos*».[26]

Pocos meses después de la partida de Asja Lācis hacia Berlín, Meyerhold pone a prueba esta estructura en un montaje de *El cornudo generoso.* Sobre un escenario desnudo, donde hay un solo decorado, se levanta una construcción escenográfica, «una máquina de actuar, un "banco de trabajo" para la "producción" del actor»: «La construcción del CORNUDO, con sus diversos planos (biombos que se deslizan), escaleras, puertas giratorias y ruedas en rotación, era un ejemplo típico de construcción "pura"»;[27] un espacio que verdaderamente abre constelaciones imprevistas como área escénica. Se trata siempre de un dispositivo hecho de elementos diversos que contiene toda la puesta en escena; incluso cuando hay un solo protagonista en el escenario se tiene «la impresión de que juega de verdad tanto con su personaje como con un objeto concreto; el actor se presenta ante los espectadores desde todos los ángulos, hace juegos malabares en el aire, se lanza al suelo de la construcción y luego, como un bumerán, el personaje vuelve de nuevo a las manos de su creador».[28] Si miramos alguna de las fotos del montaje con los actores dentro de la «máquina de actuar», percibiremos enseguida cómo consigue Meyerhold llevar a la práctica su teoría de la actuación: con doce actores formando un círculo sobre la construcción escenográfica que se ha levantado sobre el escenario.

«Cuando vuelva a casa haré que me construyan decorados con un sinfín de escenas»,[29] escribe Lācis tras descubrir las porosas paredes de las casas napolitanas. Los doce actores de Meyerhold

construyen juntos un escenario como ese: dan vueltas en torno a un hueco y crean el escenario ellos mismos al desfilar a su alrededor.



Escenografía de Meyerhold.

Benjamin tiene el potencial de crear una actuación similar, pues ya antes de 1924 ha reconocido «la estructura de las relaciones»[30] en un tema completamente ajeno al caos napolitano: la poesía de Hölderlin. Benjamin considera que la técnica poética de este creador permite disponer cosas de lo más dispares en una asociación libre: «Con ello, aquí, en el centro del poema, los humanos, los celestes y los príncipes están enfilados, como caídos de sus viejos órdenes».[31]

De este modo podemos hacernos una idea de las ventajas estructurales que en un principio presenta la porosidad. Si hasta ahora lo profano se trasladaba solamente al ámbito de la trascendencia, aquí vemos cómo este traslado adopta una característica claramente terrenal y pragmática: el afortunado arsenal del que hablaba Sohn-Rethel se convierte en una técnica revolucionaria. En un mundo jerárquico, la descontextualización del material se traduce asimismo en una desjerarquización. El enfilamiento de Hölderlin es una nivelación. Y Benjamin utiliza este aspecto tan revolucionario de la extracción del contexto, del hacer poroso, en su propia escritura. Porque no cabe duda de que el mayor fruto del ensayo sobre Nápoles está en su giro hacia la vida

material, hacia lo preexistente y lo superficial. Pero la materia deviene también forma. La idea de la constelación hecha de material descontextualizado se convierte en una técnica no solo de la representación teatral, sino también de la representación que se pone por escrito.

El artículo sobre «Nápoles» convierte su contenido —la estructura que se ha hallado en la porosidad— en su forma, y de este modo se transforma además en «imagen». La «constelación imprevista» se estructura a partir de lo poroso, se forma con cosas extraídas de su contexto, con príncipes caídos en desgracia o con artistas corporales que se han desprendido del principio de que las personas se han de representar de forma naturalista. Si se quieren disponer estas cosas de un modo verdaderamente equivalente, solo se puede recurrir a una estructura circular en la que todo quede a la misma distancia del centro. Estas porosidades orbitan como una constelación en torno a un centro vacío. Y justamente esto es lo que Benjamin y Lācis intentan trasladar a su ensayo en términos estilísticos. Así como en una representación de Meyerhold no tenemos nada más que el elenco de actores —nada de cortina, telón ni candilejas, nada de estrellas ni de protagonistas—,[32] de la misma manera en una «imagen que piensa» *(Denkbild)* como la que hemos descrito no hay un desarrollo ordenado de la argumentación causal, no hay un vaivén entre la tesis y la ejemplificación, como tampoco hay etapas jerarquizadoras que marquen la introducción, la conclusión o alguna otra cosa. El material más bien se enfila; sencillamente, todo tiene el mismo valor, la misma participación en la creación general, que no tiene más marco, más escenario, que el que ella misma desarrolla.[33] Al final no hay ninguna moraleja, ninguna conclusión que pueda resumir lo que se ha descrito. Solamente se ha dado vueltas en torno a lo mismo y se han contemplado de la mejor forma posible las diversas perspectivas de este panorama.

Para poder entender bien la singularidad que presenta un escrito con una textura como esta, solo hay que comparar el ensayo de Benjamin y Lācis con la «respuesta» de Ernst Bloch. En 1924, Bloch viajó a la isla de Capri junto con «la fangosa oleada de alemanes»[34] y recomendó a Benjamin que leyera la *Historia y conciencia de clase* de Lukács. Bloch es uno de los escritores filosóficos que tienen un lugar fijo en el canon literario de Kracauer, Adorno y Benjamin gracias a su obra *El espíritu de la utopía*. Pero, además, es un temible usurpador de ideas ajenas.[35] Sin embargo, en el caso de Lācis y Benjamin, su artículo sobre Nápoles le ha gustado tanto que se refiere expresamente a él en un ensayo suyo titulado «Italia y la porosidad». Y lo hace de la manera correcta. No solo porque ya en el mismo título remite al concepto central de Lācis y Benjamin; sino además porque descubre la porosidad casi en los mismos ejemplos que ellos: en la difuminación de los contrarios que se da entre el sueño y la vigilia, entre los niños y los adultos, entre el ámbito privado y el público, en la ausencia de intimidad, en la teatralidad.[36] Lo único que aporta Bloch de su propia cosecha es la atención que concede a las particularidades idiomáticas del dialecto napolitano.

Y sin embargo, pese a este profundo acercamiento en lo que atañe al contenido, la textura de su ensayo es completamente diferente. Es algo que se aprecia ya desde el comienzo, pues Bloch pone el acento en el concepto de *porosidad* desde una perspectiva diferente. Llevado por el entusiasmo, Bloch vuelve a llenar enseguida los huecos de lo poroso: esta categoría se convierte en *totalidad*,[37] y, de pronto, es otra vez «completamente uniforme».[38] Bloch no utiliza lo poroso para destacar «la división del trabajo en el sistema capitalista»,[39] sino justamente como elemento de contraste; idealiza la porosidad y la convierte en un trofeo conceptual. Esta forma de proceder tiene consecuencias en la propia línea argumental de su texto: la porosidad ya no es en Bloch una simple conjunción de cosas dispares, sino que se convierte en toda una enseñanza.

Benjamin y Lācis se ocupan también de la representación convencional que se tiene de Nápoles, que generalmente está falseada. Pero este es solo uno de los muchos factores extraños que se describen en su ensayo. Bloch parte de esa imagen equivocada («por lo general, se entra a esta tierra de manera falsa», dice en su primera frase)[40] para erradicarla en su propio ensayo. La vida cotidiana, modelada por lo poroso y poderosamente representada por ello, es una colección de ejemplos del concepto de *porosidad* que se estableció al principio y que luego se aborda en términos culturales y artísticos. Benjamin y Lācis aportan muy poca información sobre la porosidad en el centro del ensayo, y en el resto es el principio obvio y nada llamativo que entrelaza los diversos pasajes. Estos se mantienen siempre a la misma altura, no se refuerzan desde el punto de vista argumentativo, no se basan unos en otros, no sirven de ejemplificación para el siguiente; la imagen de la vida cotidiana no se ve interrumpida por ninguna reflexión cultural.[41] En el borrador del artículo, escrito a máquina, lo único que aparece como elemento estructurador son unas líneas blancas. Los puntos y aparte que marcarían una nueva jerarquía estructural a lo largo del ensayo fueron introducidos posteriormente por la redacción del *Frankfurter Zeitung*.[42]

Benjamin y Lācis hacen que la porosidad que han hallado como contenido de su artículo se troque en su principio estructural.[43] Sohn-Rethel —con el que se ha cometido quizá una injusticia mayor que con Lācis, pues se ha olvidado *por completo* que también él formó parte de aquella constelación— realiza esta misma traslación estilística de las combinaciones imprevistas cuando hace que la concatenación de asociaciones planteadas en un breve texto suyo, «Eine Verkehrsstockung in der Via Chiaia» («Atasco en Via Chiaia»), describan un círculo que al final vuelve otra vez a la calle en donde la congestión del tráfico ha detenido la vida, transformándola en imagen. El ajetreo y el bullicio de Nápoles se convierten en el ideal estilístico de la escritura misma.[44] En una situación en que se mezclan teatro y poesía, la forma se ajusta al

contenido. La energía mesiánica, el vuelco hacia la trascendencia, se transforma en el *pathos* de una descripción que ha de ser lo más rica posible.

Uno de los aspectos más atractivos de los escritos de Benjamin —el carácter antisistemático, abierto, de su forma de escribir, que mantiene a su vez abiertas todas las interpretaciones posibles— tiene su origen en las piedras porosas de Nápoles. Darwin escogió el coral como modelo estructural de su teoría de la evolución, para que esta no presentara una estructura jerárquica ajena a la naturaleza y demasiado apegada al orden.[45] Benjamin, Lācis y Sohn-Rethel se apoyan en los orificios de la porosa toba napolitana. ¿Y qué hace Adorno con esta porosidad? Él hace música.

CAPÍTULO 6

Música volcánica

Kracauer y Adorno llevan unas tres semanas en el golfo de Nápoles cuando se reúnen de nuevo con Benjamin y Sohn-Rethel poco antes de regresar a casa. Es muy poco probable que se encontraran en uno de aquellos «cafés políticos» típicamente napolitanos que Benjamin y Lācis describen y en los que es «prácticamente imposible» quedarse mucho tiempo; es más probable que se vieran en un establecimiento de «carácter literario y marcadamente burgués»,[1] quizá en el vestíbulo del Gran Hotel Vesubio en el que Adorno y Kracauer estaban alojados. Aunque a lo mejor se encontraron en uno de los cafés preferidos por los intelectuales que pasaban sus vacaciones en la zona, el café Gambrinus, situado justo al comienzo de la Via Chiaia, la calle en la que Sohn-Rethel observaba la congestión del tráfico.

Todos han leído el ensayo de Lācis y Benjamin sobre la ciudad de Nápoles. Ellos han estado juntos el año anterior, lo han escrito y en agosto de 1925 se ha publicado en el *Frankfurter Zeitung* de Kracauer, justo a tiempo para que pudiera servir de referencia para la «batalla filosófica». «El ensayo sobre Nápoles constituye un avance decisivo para Benjamin, y en su momento causó una impresión indescriptible en algunas personas, incluido yo mismo», apunta Adorno.[2] Pero esto lo escribe mucho tiempo después, en el año 1953. En ese momento (1925) se muestra mucho más reservado. Por lo pronto, no acepta que en este texto haya participado otra persona que no sea Benjamin, a quien admira muchísimo, a pesar de toda su mordacidad: «¿Y quién es Asja

Lācis? ¿La hermana de Theodor Däubler, o un *ibbur* cabalístico?»,[*3] le escribe a Kracauer poco antes de reunirse con Benjamin en el sur de Italia.

Además, todo el enfoque es para él demasiado superficial, demasiado material, demasiado materialista incluso. ¿Dónde están las categorías de la personalidad y de la interioridad del individuo? Aun cuando se las quiera desestimar por considerarlas burguesas, al menos habría que sacarles algún partido. Para Adorno, todo lo que puede almacenar el sentido estético del individuo es demasiado valioso como para tirarlo por la borda en escenarios colectivos simplemente para satisfacer una oscura «rítmica comunitaria». Por tanto, en un lado del campo de batalla filosófico tenemos a un joven desenvuelto, sumamente locuaz y ducho en la materia, que es secundado por su tartamudo mentor. En el otro, están dos buenos conocedores de Nápoles, que ya han hecho sus experimentos formales con el material poroso de la «interioridad putrefacta»: el maestro de la expresión impenetrable, que está secundado por un lector monomaniaco de Marx. Es posible que Benjamin haya hecho mucho más hermética su forma de expresarse en aquellos días, pues ya en la primavera de 1925 es consciente de que su plan para conseguir la habilitación universitaria con su estudio sobre el *Trauerspiel* alemán ha fracasado. La envergadura de su proyecto teórico y la propia complejidad de su exposición hicieron estallar todos los corsés académicos y al final su tesis fue rechazada. Pero esto no hace más que confirmar a Benjamin que, dejando de lado la propia estrechez de miras de la universidad, ha conseguido exponer algo verdaderamente significativo. Y como ya tiene acordada la publicación del libro con la editorial Rowohlt, acaba sacando provecho al rechazo, pues puede defender y afinar mejor la idea. Así que los dos pensadores, Benjamin y Adorno, roen de nuevo los huesos de sus respectivas teorías, como lo hacían antes en Fráncfort, aunque desde otra posición.

Adorno no está descontento con el desarrollo de la «batalla»: el 30 de septiembre sale de Nápoles con la sensación de haber defendido, al fin, el campo de batalla. Porque ese año aún le espera algo mucho más importante y que por lo visto no tiene nada que ver con todas sus impresiones de la Italia meridional. Y es que en diciembre se va a estrenar en Berlín la ópera *Wozzeck*, de Alban Berg, justamente la obra por la que Adorno quiso recibir clases de composición del maestro vienés. En 1924 había asistido en Fráncfort a la representación de *Tres fragmentos de Wozzeck* y quedó tan impresionado que tocó todas las teclas posibles para conseguir que Berg le aceptara en sus clases de composición. El viaje a Nápoles no pone fin a la estrecha relación que mantiene con su «señor y maestro», tal como lo llama en sus cartas. Pero sí que supone el fin de su estancia en Viena. A su regreso de Italia, después de un viaje de treinta y seis horas en tren y de dos semanas de descanso en Amorbach, Adorno escribe de nuevo a Berg para plantearle una idea: ¿no debería él escribir un artículo sobre *Wozzeck* para la revista musical *Anbruch*, cuando es algo que de todas formas alguien tiene que hacer? Berg le envía un telegrama expresándole su alegría por semejante proyecto, añadiendo además algunas indicaciones respecto al contenido del artículo y la petición expresa de que no lo escriba de una manera demasiado complicada. Para entonces, Berg ya se ha acostumbrado a esas «praderas»,[*] a esas típicas expresiones filosóficas suyas tan cargadas de paradojas que Adorno aplica potencialmente a todo y a todos, y de una manera admirable a los temas musicales; y desde luego no puede negar que en ellas se siente ya como en casa. Pero Berg considera que, para los aficionados a la música —«sin ninguna formación filosófica»—,[4] sería más apropiado que Adorno se expresara de una manera «*fácil de entender*».[5]

Adorno pone todo su empeño en el artículo. En el texto ha recogido de una forma impresionante todas las indicaciones de Berg referentes al contenido. Pero, en lo que respecta a la comprensión

del público, no es un factor que sea prioritario para él. Y es que en este ensayo sobre *Wozzeck* se ha propuesto conseguir algo muy especial: quiere que sea el modelo de una nueva clase de prosa; que después del preceptivo ejercicio de la tesis doctoral (en su caso sobre Husserl) y de innumerables críticas de música y ópera, este artículo marque un nuevo comienzo en su desarrollo literario o, para ser más exactos, el comienzo de su desarrollo como escritor.

El 23 de noviembre de 1925, apenas dos meses después de su viaje a Nápoles, Adorno le comunica a su «señor y maestro» que ha terminado el artículo: «Quisiera que [el ensayo] le transmitiera un poco de la alegría que me ha producido a mí: es ciertamente el primer artículo del que me siento verdaderamente satisfecho y sin duda el primero que expresa con una cierta pureza mi nuevo ideal estilístico».[6] Adorno asegura haber escrito su ensayo sobre Berg de la misma manera en que este compone: «Tenía la secreta intención de proceder en la escritura del artículo exactamente de la misma forma en que usted compone, por ejemplo en el *Cuarteto*. El resultado ha sido un singular encuentro entre su forma de componer y la posición intelectual que mantengo en estos momentos».[7]

Efectivamente, un encuentro de lo más singular. Uno casi lamenta que Adorno no se refiera a la forma en que se ha compuesto el *Wozzeck*, porque entonces el vértigo de la asimilación total con el objeto sería perfecto. Un ensayo sobre *Wozzeck* construido de la misma manera que la obra en sí, ¿no sería casi como escuchar la propia ópera?

La correspondencia entre el tema tratado y el análisis mismo ya se daba en el ensayo de Lācis y Benjamin sobre Nápoles. En este se intenta presentar la porosidad hallada previamente de una forma porosa. Adorno pretende llevar a cabo una correspondencia parecida, y además el tema de su ensayo es estructuralmente idéntico a aquel otro. Porque Adorno considera que la forma de composición del *Cuarteto* es porosa, aunque no utiliza nunca este término. En el artículo de Benjamin y Lācis se dice que «se evita lo definitivo, lo marcado. Ninguna situación parece pensada para que

dure para siempre tal como es, ninguna figura impone que haya de ser “así y no de otra manera”». La forma de componer que ha de equipararse con la posición intelectual de Adorno disuelve igualmente toda identidad, todo «ser referido a sí mismo» en la caracterización adorniana: «En el *Cuarteto*, al menos en el segundo movimiento, ya no hay “temas” en el antiguo sentido estático. La transición permanente reblandece toda figura consolidada, la abre a lo anterior y a lo siguiente, la sostiene en el incesante flujo de variantes».[8] En el combate contra Benjamin, Adorno cree haber dominado el campo de batalla. Pero dos semanas después, él mismo admite que allí se puso en marcha un «comienzo estratégico»,[9] una «reagrupación de las fuerzas». En el ensayo sobre *Wozzeck* presenta el primer resultado de aquella efervescencia teórica. Pues, al igual que en el *Denkbild* sobre Nápoles, la propia formación de las porosidades musicales lleva hacia una estructura circular. Este ensayo, «a diferencia de los anteriores, no se organiza en función de una “coherencia superficial”, sino que tiene su medida en la continuidad de la evolución del pensamiento, en la simultaneidad (ideal) y la equivalencia efectiva de las intenciones»,[10] escribe Adorno parafraseando el ideal estructural de la constelación.

Este nuevo ideal estilístico basado en la simultaneidad y en la equivalencia de las intenciones pronto hará carrera en los escritos de Adorno. En «Parataxis», el ensayo que escribe sobre Hölderlin en la década de 1960, remite directamente a la exposición de Benjamin sobre este mismo poeta, y, entre otras cosas, va a presentar la estructura de la oración paratáctica como un frente que se alza contra la «jerarquía lógica de la sintaxis subordinante».[11] En su texto programático sobre el ensayo como forma recurre también a esta estructura para aplicarla al estilo mismo. En el ensayo, dice, es fundamental que «todos los objetos est[é]n en cierto sentido a la misma distancia del centro»: «Sus transiciones repudian la derivación rigurosa en aras de conexiones oblicuas entre elementos que no caben en la lógica discursiva». En el ensayo se da una

«afinidad con la imagen» que, como la porosidad de Benjamin y Lācis, actúa por medio de una «imbricación construida».[12] Cuando Adorno trabaja en su *Teoría estética*, esta imbricación se convierte en una referencia para él mismo: «Este libro hay que escribirlo de manera concéntrica, en partes de igual peso, paratácticas, que se ordenan en torno a un punto central que ellas mismas expresan a través de su constelación».[13]

Cuando leemos el ensayo sobre *Wozzeck*, no podemos sino quedar decepcionados después de la expectación que el propio Adorno había generado sobre su artículo. Lo que más llama la atención en un primer momento es su complejidad. El hecho de que, ya al comienzo, se presente a Alban Berg simplemente por comparación con Schönberg, dentro de una relación de discípulo y maestro, quizá es una estrategia de Adorno para dejar bien establecida la nueva escuela musical como grupo independiente. Y, como es natural, no puede dejar de lado al propio Schönberg, figura icónica del panorama musical que tiene también gran importancia. Sin embargo, Adorno lleva la relación maestro-discípulo a un punto paradójico cuando la presenta de tal forma que niega la propia vinculación entre uno y otro. En la segunda parte del ensayo se dedica a analizar con todo detalle las variaciones musicales de Alban Berg: según Adorno, la relación entre Schönberg y Berg se muestra por sí sola en esta técnica musical. No obstante, en la tercera y última parte del ensayo amplía la perspectiva desde lo puramente técnico hasta el enfrentamiento que Berg mantuvo con la tradición musical.

En líneas generales se trata de un ensayo que analiza con mucho más detalle la técnica musical que otros textos similares de la época, y en lugar de sumergirse en disquisiciones metafísicas relativas al genio o al ambiente musical, se vuelca en el análisis técnico. Pero aquí no parece haber rastro alguno del nuevo ideal estilístico. No hay nada de la intensidad descriptiva de Benjamin y

Lācis. Nada hay tampoco de aquella simultaneidad de intenciones que había propuesto antes. De una manera bastante convencional, la primera sección hace de prólogo y a partir de ahí, con la retórica tan bien conocida por Alban Berg, se puede abarcar «el paisaje espiritual de Berg en sus dos direcciones», conforme a su «contorno y amplitud», y así se podrá «medirlo fugazmente». ¿Se ha quedado varado el nuevo ideal estilístico de Adorno en la entusiasta concepción de su autor?

CAPÍTULO 7

Constelaciones

El concepto de *porosidad* no tiene una vida muy larga. De hecho, se pierde ya en el mismo Benjamin,[1] pese a que encajaría muy bien con un fenómeno del que pronto se va a ocupar intensamente: los pasajes de París, que podrían ser perfectamente los espacios porosos de los grandes almacenes en las metrópolis del siglo XIX. Posiblemente, la inestabilidad de este concepto resida en que, en términos metafóricos, entra en contradicción con la exigencia hegeliana de que «los pensamientos fijos cobren fluidez»,[2] y con la tarea revolucionaria que de ello se deriva, «el hacer fluidas las condiciones petrificadas». Cuando Adorno aplica la característica de la porosidad —su incapacidad para guardar nada dentro de sí— al método de composición de Alban Berg no solo omite el término mismo. Además traslada este concepto a una expresión acorde con la fluidificación antes mencionada: el «reblandecimiento» de la «figura consolidada» dentro del incesante «flujo» de variantes. Adorno no utilizará nunca la palabra *porosidad*; «la vida frágil de las piedras»[3] de la que habla en su ensayo sobre Schubert del año 1928 será la expresión más cercana a la porosidad que puede encontrarse en su obra.

Lo poroso desaparece pronto de la escena para dar paso a otro concepto con unas connotaciones intrínsecas mucho más apropiadas para su empleo en filosofía: la *constelación*. *Constelación* es una palabra acordeón: su carga semántica puede variar casi *ad libitum*. Es un término que tiene una semántica inequívoca cuando alude a las agrupaciones de estrellas. Pero se lo puede dejar prácticamente vacío en el momento en que se convierte

en una denominación más o menos retórica para aludir a una situación concreta, a una relación específica. Cuando Adorno hace uso de la constelación queda claro que esta variable carga semántica puede serle de suma utilidad.

En el *Denkbild* sobre Nápoles, el término *constelación* tiene dos significados: es tanto una configuración arquitectónica como una acción social. Y al incorporar la connotación de imagen estelar, a aquellas «constelaciones imprevistas» se las reviste también de un matiz utópico. Ahora bien, como metáfora, las estrellas no son algo muy original: en los proyectos teóricos de la década de 1920 se las encuentra por doquier. Franz Rosenzweig, por ejemplo, señala como momento esencial de su monumental investigación sobre el judaísmo las puntas y los centros de intersección de la estrella de David, que aparece incluso en el título de su obra, *La estrella de la redención*. Lukács comienza su *Teoría de la novela* diciendo: «¡Felices los tiempos para los cuales el cielo estrellado es el único mapa de los caminos transitables y que hay que recorrer, y la luz de las estrellas, única claridad de los caminos!»;[4] y en esta primera frase ya está dando cuenta de algo que se ha perdido. Benjamin también se valió de las estrellas en términos programáticos: su ensayo sobre *Las afinidades electivas* de Goethe termina con una frase en la que se alude a la esperanza de los desesperanzados, la cual se materializa en una estrella fugaz que les «pasa» por encima de la cabeza.[5]

La constelación, sin embargo, es mucho más que una simple metáfora acerca de las estrellas. Remite al proceso por el que algo puede adquirir un «carácter estelar» pese a no tener nada que ver con los astros: se trata de la aplicación de las cosas rotas, porosas, a algo sorprendentemente nuevo, tal como describía Sohn-Rethel en sus observaciones culturales sobre la vida cotidiana. Es muy posible que la transformación de lo roto en estrella tuviera como modelo el relato de un escritor poco conocido en aquellos días. Pocos meses antes de aquella reunión en Nápoles, Benjamin recibió el encargo de reseñar algunos «escritos póstumos de Kafka», y, en

una de sus cartas a Scholem, le habló de su fascinación por el escritor checo, al que tenía en gran estima ya desde 1915, cuando aparece publicado su relato «Ante la ley».[6] En 1920 había salido a la luz un libro de Kafka titulado *Un médico rural*, en el que se encuentra el cuento «Las preocupaciones de un padre de familia», cuyo protagonista es justamente el prototipo de la cosa rota.[7] Odradek, esa criatura que tan conocida llegará a ser posteriormente, es una cosa inútil y misteriosa que tiene el aspecto de un carrete de hilo, pero que puede transformarse en una estrella. Porque la bobina en cuestión tiene «forma de estrella» y «de su centro sale un pequeño palito» que de un modo harto complicado queda unido con los demás «rayos de la estrella»,[8] de manera que Odradek puede sostenerse como sobre dos patas. Difícilmente se puede describir en menos palabras la metamorfosis de una inmundicia en estrella.

Lo que Benjamin y Sohn-Rethel añaden a este relato con el concepto de *constelación* es el propio efecto de la ordenación. No es que se obre la transformación sobre la cosa concreta. Más bien es la propia configuración de las cosas porosas —es decir, su constelación— la que lleva implícita la transformación. Pero la constelación resultante no es solo un registro de algo indeterminadamene trascendente. En todo caso, ha de representar una «verdad» determinada. Porque el concepto de *constelación* hace que la estructura de la porosidad sea mucho más ambiciosa. Ya no se limita a ser un principio estilístico. En el «Prólogo epistemocrítico» del estudio sobre el *Trauerspiel* en el que Benjamin está trabajando cuando conoce a Asja Lācis se plantea la cuestión de la representación de algo tan esencial como el conocimiento enfático, es decir, la verdad del objeto examinado en esos momentos: «Pues las ideas no se exponen en sí mismas, sino única y exclusivamente en la ordenación de elementos cósicos que se da en el concepto».[9]

En la primera versión del prólogo, Benjamin pasa de una metáfora a otra a medida que se acerca a esta forma de interpretación filosófica: primero, presenta la ordenación como un

mosaico; luego, como las piedras que cubren el Sinaí; y, por último, se sirve de la maternidad, de un fuerte torbellino y hasta del sol.[10] No obstante, la comparación decisiva es la que se incorpora en la versión final:[11] «Las ideas son constelaciones eternas y al captarse los elementos como puntos de tales constelaciones los fenómenos son al tiempo divididos y salvados».[12]

Desde el punto de vista del contenido, el *Trauerspiel* entra en competencia con la visión comunista impuesta por Lācis, como ya han observado los editores de las *Obras completas* de Benjamin.[13] Por ello, conviene entender la evolución de *El origen del drama barroco alemán* hacia *Calle de dirección única* como una ruptura.[14] Porque, si nos atenemos a los objetos analizados, existe una gran diferencia entre la técnica literaria del Barroco y la materialidad ínsita en la vida cotidiana actual. De todas formas, la animación de la vida napolitana va a parar también al «Prólogo epistemocrítico», donde Benjamin la emplea para asegurarse él mismo en el plano teórico. Pues en la constelación ha encontrado el concepto central de una técnica de interpretación moderna y lo ha aplicado enseguida, de manera paradigmática, a la investigación que en esos momentos tiene entre manos. La verdad sobre el drama barroco alemán no se demuestra por medio de la exposición de una serie de argumentos que afectarán a unos elementos concretos. Sino por comparación con una constelación que pone forzosamente juntos elementos dispares. En Benjamin, la «idea» del *Trauerspiel* no se plantea como una conclusión final, sino que se expresa en forma de constelación.[15]

Un trabajo teórico de este calibre no tiene, pues, una estructura fluida. Tal como apunta Adorno posteriormente, *El origen del drama barroco alemán* «está construido [...] de tal modo que cada una de sus secciones, densamente entretejidas y compactas por sí solas, toma aliento o se eleva de nuevo, en vez de desembocar en la siguiente conforme al esquema del pensamiento continuo. Este principio de composición literaria no tiene otra pretensión que la de expresar la propia concepción de la *verdad* de Walter Benjamin».[16]

La estructura abierta de la porosidad, que en el *Denkbild* sobre Nápoles hacía posible la comparación en toda su amplitud, ahora da también sus frutos como constelación en un texto genuinamente teórico. Aquí se vuelve a dar la correspondencia entre el objeto analizado y el método de investigación: la alegoría, que enajena las cosas y los nombres como significados que aluden a algo distinto, se presenta con esta misma técnica de ensamblar cosas enajenadas. El «elevamiento» de los «accesorios del significar» a un plano superior en la técnica barroca se corresponde con la forma en que se hace visible la verdad del drama barroco alemán por medio del arte de la ordenación que practica Benjamin. Un arte claramente napolitano. «Así como el melancólico alegorista concede una nueva significación a las ruinas del mundo disociado, de la misma manera el napolitano, nada proclive a la melancolía, ensambla las ruinas en un todo nuevo y funcional», apunta Carl Freytag, uniendo las observaciones de Sohn-Rethel sobre Nápoles con el proyecto teórico de Benjamin. «El napolitano —concluye— es el alegorista de lo real.»[17]

Adorno participa también de esta ampliación de la constelación como instrumento de interpretación filosófica. Ya su ensayo sobre *Wozzeck* trata nada menos que de la «verdad». Aunque no es algo que se trasluzca necesariamente del propio artículo, sino más bien de la encendida defensa que hace Adorno del texto en sí. Y es que a su ensayo le ha ocurrido la mayor desgracia posible: su «lector ideal», Arnold Schönberg, considera que no le sirve de nada. Schönberg no expresa su crítica directamente, sino que lo hace por medio de Berg, enviándole una carta, y este a su vez le traslada sus comentarios al propio Adorno. La misiva, lamentablemente, se ha perdido, pero conocemos su contenido gracias a la apología sumamente informativa que Adorno hace en su descargo y que transmite a Berg. Así es como sabemos que el ensayo tiene un centro constructor, lo cual implicaría que todas las secciones están a

la misma distancia de este. Y dicho centro es la verdad, la verdad de Schönberg, «que ha encontrado su medida musical».[18] Justamente él, que como lector ideal no es capaz ahora de hallarla en la presentación de Adorno. Pero a nosotros nos sucede lo mismo. Que este ensayo orbite siempre en torno a la verdad en términos consteladores es algo que hasta ahora solo hemos encontrado en forma de afirmación. Sin embargo, esta frase nos remite también a la intención que Adorno, como Benjamin, quiere dar al arte de su interpretación.

En su lección inaugural en la Universidad de Fráncfort, pronunciada en 1931, Adorno emplea el concepto de *constelación* desde un punto de vista programático, aunque con un notable vaciado semántico: la verdadera interpretación filosófica ha de disponer sus elementos «en constelaciones cambiantes o, por decirlo con una expresión menos astrológica y científicamente más actual, en diferentes ordenaciones tentativas, hasta que encajen en una figura legible como respuesta mientras la pregunta se esfuma».[19]

El concepto de *constelación* está considerado desde hace tiempo como un término fundamental en la filosofía adorniana. Sin embargo, en las interpretaciones queda un tanto eclipsado por otro concepto también fundamental: el de la *imagen dialéctica*; generalmente aparece como un sinónimo de esta última, pero con menor fuerza expresiva.[20] La *constelación* lleva aparejada cierta vaguedad, de ahí que haya sido interpretada de formas diversas; pero esto la hace también particularmente imprecisa.

Pues cuando en los textos de Adorno se describen las reglas de esta nueva técnica consteladora, generalmente se transmite una valoración negativa, merced a la cual la constelación no sería más que una alternativa a la argumentación discursiva habitual. Sin embargo, de las características que haya de adoptar esta alternativa no se dice prácticamente nada, porque al parecer no necesita de mayores precisiones teóricas, sino que depende única y exclusivamente del talento y de la personalidad del constelador. «De

pronto, todos los aspectos encajan y la versión ofrecida convence; y esto no es algo que se puede planear, sino que requiere imaginación sociológica, rigor conceptual y un aprendizaje ejemplar sobre la base de las experiencias de sufrimiento propias», se dice, por ejemplo, en un breve análisis de la obra de Adorno.[21] Resultaría entonces que esta maravilla conceptual de la constelación es una suerte de doctrina secreta que, como mucho, se puede emular.[22]

¿Acaso la constelación, las «diferentes ordenaciones tentativas», son en realidad el salvoconducto de un pensamiento salvaje que no es capaz de desarrollar reglas nuevas cuando se enfrenta a la racionalidad habitual? ¿La constelación es solamente el mínimo común denominador de una teoría que reacciona ante la presión de una modernidad compleja, de la cual constituye un buen ejemplo la ciudad napolitana?

Los cuatro teóricos que se reúnen en Nápoles en septiembre de 1925 llegan de todas formas demasiado tarde en lo que hace a esta reacción. Posteriormente, Benjamin y Adorno recogerán los impulsos de la modernización del siglo XIX, que para ellos están ligados sobre todo al nombre de Baudelaire. Para ello se servirán de todas las metáforas posibles de la modernidad; metáforas que tienen en cuenta la confusión y la complejidad de una realidad que ya no se puede expresar por medio de figuras lineales, sino por medio del caleidoscopio, del prisma, del tejido.

Pero, para los futuros teóricos críticos, la primera figura que incorpora todo este caos es la constelación, una imagen que a partir de la década de 1920 pervivirá soterradamente en muchas otras formas.[23] Por ejemplo, en el *détournement* —esto es, «arrancar artefactos estéticos del contexto que les es propio y desviarlos hacia contextos de creación propia»—,[24] los situacionistas convierten el principio de la constelación en una subversiva práctica cultural. Por medio del *bricolage*, Claude Lévi-Strauss transforma el extrañamiento y el nuevo ensamblaje de Sohn-Rethel en la característica del pensamiento salvaje: de la misma manera que el napolitano fabrica algo nuevo a partir de unos desechos técnicos,

igualmente lo propio del pensamiento mítico es «elaborar conjuntos estructurados, no directamente con otros conjuntos estructurados, sino utilizando residuos y restos de acontecimientos; *odds and ends*, diría un inglés, o, en español, sobras y trozos, testimonios fósiles de la historia de un individuo o de una sociedad».[25] Roland Barthes describe con prístina claridad en qué consiste la actividad estructuralista: «El hombre estructural toma lo real, lo descompone y luego vuelve a recomponerlo».[26] Y Alexander Kluge, uno de los maestros en el empleo de una dramaturgia consteladora y no lineal, la enlaza con la tradición de Döblin y Dos Passos.[27]

La constelación, por tanto, parece un instrumento teórico muy prometedor, pero como simple recombinación, como mero contraste con el pensamiento lineal, no está ni mucho menos en condiciones de poder proporcionar reglas nuevas en su campo de acción. Parece ser el principio formal de un pensamiento estético que se puede alcanzar por medio de la sensibilidad y de la práctica. ¿Es posible que no nos salte a la vista la verdad del ensayo sobre *Wozzeck* simplemente porque Adorno no ha madurado lo suficiente su talento para el arte de la interpretación? Más bien no. La constelación que presenta Adorno se basa en una reglamentación muy clara. Si queremos descubrirla tenemos que desviar la mirada de Capri y dirigirla un poco más hacia el este: lejos de Nápoles, en dirección a la Costa Amalfitana. Pero primero tenemos que ocuparnos de una tarjeta con vistas enviada por el propio Adorno.

CAPÍTULO 8

Postales

Ser turista es una empresa tediosa. Y eso es algo que se advierte en Capri más que en ninguna otra parte. La isla se ha convertido en el lugar en que se refugian inconformistas y náufragos de todos los colores. Si no van a estar mucho tiempo solos es por una lógica endiablada que hace que un lugar tan prometedor para el inconformismo acabe llevando a un acto puramente conformista: todo el mundo quiere ir allí. Según Enzensberger, en el mismo momento en que la sociedad burguesa crea el sueño de lo intacto, de lo que no ha sido hollado, ya lo está destruyendo. Kopisch había impulsado vivamente el desarrollo de Capri como centro turístico, y, para «propagar su descubrimiento por múltiples medios»,[1] pensó en recrear el Vesubio y las diversas cuevas en forma de maquetas en miniatura. Ya no se puede escapar al «murmullo de los bardos alemanes en este bendito rincón de la Tierra»,[2] observaba en 1874 Theodor Fontane con un punto de exasperación, refiriéndose no solo a la cueva, sino a un poema de August von Platen, amigo de Kopisch, sobre los pescadores capriotas.

Uno de los elementos que mayor incidencia tiene en el desarrollo y fortalecimiento de estos centros turísticos es la técnica cultural de la tarjeta con vistas. La postal que se envía en vacaciones, generalmente de escaso valor informativo, es un interesante fenómeno cultural de la vida cotidiana, y, en este sentido, atrajo también la atención de Benjamin. En 1926 estaba entusiasmado con los breves perfiles que Kracauer componía acerca de los «decorados escenográficos del teatro de los sueños y las añoranzas pequeñoburguesas», como por ejemplo el paraguas o

el piano. Si continuaba haciéndolos, escribe Benjamin, quizá los dos podrían llegar a «encontrarse en un elemento» que tiene en el punto de mira desde hace un año, pero «sin poder llegar a su centro: la tarjeta con vistas».[3]

Pero quien va a poner realmente en práctica esta idea es el propio Adorno. Y además en una situación que no parece la más adecuada: su ensayo sobre Franz Schubert, esto es, el texto que escribe con motivo del centenario de la muerte del compositor y que publica en la revista *Die Musik* en 1928, muy poco antes de emprender su segundo viaje a Nápoles, esta vez con Gretel, su novia.

La tarjeta con vistas, dice en este ensayo, forma parte de una moda que viene del siglo XIX, cuando «el paisaje en miniatura» se impuso «como un objeto cualquiera para uso de la burguesía».[4] Adorno nos va a hablar de las postales en el marco de un artículo sobre música, ya que las compara con la práctica del popurrí. Algunos motivos de Schubert se incorporan a los popurrís sin tener en cuenta el sentido que realmente tienen en el contexto del que fueron extraídos. Los popurrís son unas extrañas entidades musicales que confieren a la música de Schubert una segunda vida, pero a costa de la aleatoriedad. «La completa intercambiabilidad de todo lo que temáticamente es una entidad individual indica aquí la simultaneidad de todos los acontecimientos que se incorporan sin historia.»[5] De este mismo espíritu participan las tarjetas con vistas, que aparecen en la misma época que los popurrís. Porque, según Adorno, ellas son también «sucedáneos» de la realidad, muestran un mundo desprovisto de historia.

En este punto podríamos coincidir sin ningún problema. Justamente, en las postales es donde el mundo vacío no ha perdido nada en absoluto. Justamente, en las postales es donde el mundo tiene que mostrarse como un mundo preñado de sentido; el viajero no quiere haberse desplazado en vano a la región de la imagen. En una época en la que todavía no se han impuesto las postales divertidas se pone especial cuidado en que ninguna señal de

decadencia o de modernización menoscabe la imagen idílica representada en la tarjeta. Podría decirse que las postales vacacionales son los iconos de aquel movimiento de huida que era entonces el turismo.

Cuando los teóricos críticos envían postales desde el golfo de Nápoles, generalmente su ingenio cae derrotado ante la uniformidad de las tarjetas disponibles. Adorno, por ejemplo, le envía saludos a Kracauer desde los lugares de su tragedia y para ello se sirve de una de las postales clásicas de Nápoles; una imagen que ya utilizó Ernst Jünger en abril de 1925, cuando le contaba a su madre que había «mejorado mucho el tiempo» y que había «desaparecido el viento frío».[6] Benjamin ha comprado en varias ocasiones una postal on la imagen de la isla de Capri y de sus farallones (véase la imagen «La Via Krupp y los Farallones de Capri»), así como otra en la que aparece una consigna de Mussolini (véase la imagen «Postal de Walter Benjamin a Gershom Scholem con una consigna de Mussolini»), pero no llega ni de lejos al almacén de curiosidades con el que se hace en viajes posteriores.

Si uno quiere «ver» cuáles son las tarjetas con vistas que habrían sido del agrado de Adorno, sin duda ha de inclinarse por las de carácter imaginario. El ensayo en el que reflexiona sobre las postales como objeto de uso burgués comienza precisamente con una de esas vistas imaginadas. Adorno escribe el texto poco antes de emprender su segundo viaje al golfo de Nápoles, y lo inicia justamente con el marco de un paisaje de cráter, concretamente con una escena en la que alguien sale de las profundidades de un volcán y vuelve a sentir por fin la luz del sol. El ensayo, que teóricamente versa sobre Schubert, comienza del modo siguiente:

> A quien atraviesa el umbral de los años en que murieron Beethoven y Schubert le sobrecoge un escalofrío semejante al que puede sentir una persona que salga desde un cráter retumbante, ya frío y encasquetado, a la luz dolorosamente tenue y teñida de blanco, y al ver las formas de la lava es consciente de la desprotegida altura del oscuro tejido vegetal para, finalmente, cerca ya de la cima y no obstante muy por encima de su cabeza, reconocer las sempiternas formaciones de las nubes en su paso por el cielo. Sale entonces del abismo al paisaje de alrededor y solamente percibe la

profundidad sin fondo, así que entonces queda envuelto por el poderoso silencio de las líneas del paisaje y está dispuesto a recibir la luz hacia la que antes se dirigía ciegamente la masa incandescente.[7]

Este es un escenario que nada tiene que ver con los que suelen aparecer en las postales más comerciales. El paisaje intacto es una de las imágenes ideales del turismo. Pero alguien como Adorno, que es un individuo que viaja por su cuenta, quiere ver las huellas que la historia ha dejado en el paisaje. Y para ello nada resulta tan apropiado como un volcán. Porque no se puede negar que ahí se ha producido realmente algo violento: el volcán es el verdadero monumento de una catástrofe de la historia natural. El hermoso paisaje queda desgarrado. No se puede encontrar mejor contrapunto para la postal burguesa que un volcán que horada el paisaje en ella representado. ¿Y acaso es casual que la forma ideal de la porosidad se represente por medio de un cráter? Este no es más que un agujero provisto de un cerco exterior, cierto; pero de un tamaño inmenso. El cráter es la constelación hecha paisaje. En el ensayo sobre Schubert, Adorno dice lo siguiente sobre el «peregrinaje circular»[8] por el paisaje que hemos descrito antes: «La construcción excéntrica de ese paisaje, en el que cada punto está a la misma distancia del centro, se le revela al caminante que por él circula sin avanzar: toda evolución es la contrapartida perfecta [...] y se buscan circularmente los puntos disociados del paisaje sin abandonarlos nunca».[9]

Adorno ha llegado a su destino justo al poco de haber iniciado su escrito. Y este destino no es otro que la resolución de un enigma, en este caso el enigma Schubert. Pero ahora nos surge la duda de si el «paisaje espiritual» de Berg del que habla en su ensayo sobre *Wozzeck* podría ser algo más que una simple imagen retórica. Así pues, nos volvemos a plantear la cuestión de por qué pasamos continuamente por alto el ordenamiento que descifra el enigma. ¿Dónde está la verdad del *Wozzeck* de Berg y la verdad de Schubert mismo?

De todas formas, el paisaje no es algo fácil de capturar. A menudo se introducen en las tarjetas con vistas sus ilustraciones más tópicas. Y, por lo visto, pasar de estas postales al propio paisaje poroso es algo bastante difícil. Según Adorno, el paisaje de la tarjeta con vistas se «destruye» en el momento que queda infernalmente reflejado por el popurrí. Esta es una afirmación que en principio parece totalmente incomprensible, aunque se percibe claramente en qué dirección apunta. Por lo visto, no se puede eludir el disgusto que producen las postales burguesas, al contrario: hay que sufrirlo a través de ellas mismas. Solo haciendo pedazos el paisaje de postal se puede llegar según Adorno al paisaje de verdad; a fin de cuentas, la destrucción necesita lo que ha de ser destruido. Por tanto, vale la pena examinar con más atención el carácter de estas postales. Sobre todo porque Adorno arroja toda su artillería pesada contra ellas: «[En estas tarjetas] se reproduce, de una forma demoniacamente depravada, la idea de una realidad mítica intemporal»,[10] dice más adelante, en el mismo ensayo sobre Schubert. Aquí nos está hablando de una tarjeta con vistas. ¿No es una afirmación un tanto exagerada? ¿Cómo llegan los mitos y los elementos demoniacos a una postal de este tipo?

CAPÍTULO 9

Apariciones fantasmales en Positano

El turista escapa a lugares solitarios, a enclaves que no hayan sido visitados, pero siempre aparecen otras personas y por tanto la huida nunca tiene fin, constantemente se descubren sitios nuevos. Durante su estancia en Capri, Savinio sube al monte Solaro y escribe complacido: «Aloes puntiagudos y grandes chumberas bordean el sendero. Pero aquí arriba sus anchas y carnosas hojas no están marcadas por los desahogos ditirámbicos de los visitantes entusiastas. La oleada del turismo no se propaga tanto».[1] Cuando Benjamin y Sohn-Rethel viajaron al sur de Italia encontraron en Nápoles un enclave resistente al turismo. En los años veinte del pasado siglo, aquel movimiento encuentra un nuevo destino de viaje a escasa distancia de Capri: la pequeña localidad de Positano, en la Costa Amalfitana.

Capri es el punto de partida ideal para cualquier excursión entre el golfo de Nápoles y la *costiera* de Amalfi. Desde la isla se llega enseguida a las aguas de ambos, separadas por la península de Sorrento. Luego, según la disposición y gustos de cada cual, se puede visitar la caótica ciudad napolitana o bien contemplar la naturaleza primigenia de la Costa Amalfitana. El escritor Raffaele La Capria descubre en los alrededores de Nápoles el paisaje de toba volcánica que sirve de escenario a la *Eneida* de Virgilio. Pero al este de Sorrento, a lo largo de la Costa Amalfitana, es donde se desarrolla el relato homérico, lo cual se puede saber por «la diferente configuración geológica y morfológica que súbitamente

aparece».[2] Aquí no hay ya toba volcánica, sino piedra caliza. Como escribe La Capria: «La piedra se vuelve de pronto compacta, férrea, y las rocas dolomitas caen abruptamente en el mar, resonando en las cuevas. En este paisaje se aprecia una especie de desencadenamiento de la fuerza telúrica».[3]



Positano.

Algunos de los que querían algo más salvaje que Capri y que no estaban tan imbuidos del esteticismo alimentado a golpe de talonario se establecieron en el paisaje telúrico: así es como en la década de 1920 se impone la escarpada Positano, clavada entre las montañas, como capital ideológica de la Costa Amalfitana. Antes de que Positano fuera conocida como la alternativa salvaje a la isla de Capri, el escritor Alfred Kantorowicz la presenta como «un paraje alejado y completamente desconocido».[4] El escenógrafo de Brecht, Caspar Neher, que se vanagloriaba de haber descubierto por sí solo el pueblecito, lo retrataba del modo siguiente: «[Positano] es un villorrio sin ninguna comodidad, pero en el que se encuentran muchas otras cualidades que merece la pena considerar. No tiene la

llamativa belleza de Capri o Sorrento, tampoco los tópicos de la Italia meridional. Aquí la naturaleza es áspera, tosca, sombría; se ha labrado a conciencia el raro encanto de su paisaje».[5]

Esa naturaleza tenebrosa hará que en muchas crónicas sobre Positano se conceda un amplio espacio a la descripción de lo siniestro. Se cuentan historias de fantasmas, hay toda una recreación en lo puramente espectral. Algo nada extraño, dice Benjamin, «cuando un proletariado de emigrantes intelectuales se encuentra con una población establecida de manera primitiva».[6] Según Kracauer, «fantasmas, bohemios y existencias intermedias de la más diversa especie prevalecen» en el lugar.[7]

Tanto Benjamin como Kracauer, quien en 1925 pasó también por Positano en su viaje con Adorno, se muestran contrarios a la folclorización y la exposición turística de lo fantasmal. Ambos quieren dar cuenta del carácter tenebroso de aquel enclave y diríase que establecen una suerte de monopolio descriptivo sobre un paisaje infernal. Frente a las «penetrantes historias de fantasmas»[8] que suelen contarse, Benjamin presenta una anécdota personal, algo que le ocurrió en una de sus visitas a Positano, cuando acudió acompañado de Ernst Bloch y Sohn-Rethel. Una noche estaban dando un paseo por el pueblo cuando de repente se le ocurrió adelantarse un poco a los demás y subir él solo la empinada cuesta que conducía hacia «uno de los barrios muertos». «Sentí cómo me escapaba de ellos, aunque permaneciera al alcance de su vista y su oído, lo más cerca que pueda concebirse. A mi alrededor se extendía el silencio, un abandono preñado de acontecer. A cada paso que daba penetraba físicamente en un acontecimiento del que no tenía imagen ni concepto y que no quería admitirme. De pronto me detuve entre unos muros caídos y el hueco de unas ventanas, en el bosque de aguijones de la acerada sombra lunar. Por nada del mundo hubiera querido avanzar un paso más. Y ahí, bajo la mirada de aquellos acompañantes abismados en lo irreal, experimenté lo que es aproximarse a un área de influencia. Me di la vuelta.»[9]

«Si pasas por Positano, acuérdate de mí»,[10] le escribe Kracauer a Adorno cuando este viaja por segunda vez al sur de Italia; pero Adorno le contesta que «ha renunciado expresamente»[11] a parar en el pueblo. Entre los muchos puntos oscuros de Positano figura también el silenciamiento de la historia personal de Adorno y Kracauer.

En «Felsenwahn in Positano» («Delirio en las rocas de Positano»), Kracauer presenta el lugar de una forma parecida al área de influencia benjaminiana: como un paisaje inquietante, primitivo. Primero toma como modelo el desbordamiento estructural de lo poroso que Benjamin y Lācis trasladan a su texto y lo aplica a esqueletos reales. Positano está construida como un cono sobre la ladera del monte Sant'Angelo, y, en algún punto de su centro, se halla el cementerio, que «se precipita sobre la ciudad; [y] no es más que un agujero donde se arrojan los ataúdes, cajas sencillas con una tapa que se cierra encima».[12] Cuando caen lluvias torrenciales, los esqueletos pueden llegar a salir flotando del osario de la necrópolis y acabar en los jardines y las casas. Pero resulta que estos esqueletos reales son los que aportan al lugar su estructura característica. Kracauer describe Positano como un «almacén de osamentas», como «una ciudad muerta donde el armazón de las casas se desmorona lentamente en el aire inmóvil».[13]

Sin embargo, en las apariciones espectrales, desempeñan un papel más relevante otras figuras. Los fantasmas provocan más miedo que los esqueletos. Positano no es solo una ciudad muerta, es también morada de muertos vivientes: «Sin duda los dioses se han marchado del lugar [...], pero los demonios antiguos todavía siguen vagando por aquí»; los *revenants*[*] caminan entre ellos, son «viajeros en el tiempo, existencia en conserva».[14] Si Kracauer ha escogido Positano como tema de su artículo en lugar de Pompeya, por ejemplo Sohn-Rethel conoce bien a los (re)aparecidos. Y no solo porque viva en Positano en la casa de su otro tío; también porque encuentra constantemente apariciones espectrales en el final del primer capítulo de *El capital*. El apartado en donde se

analiza el carácter fetichista de la mercancía se ha hecho famoso porque permite hacer una crítica ideológica del sistema capitalista a partir de su unidad más pequeña. Según Marx, el principio de la intercambiabilidad de las mercancías fabricadas provoca una «magia espectral»,[15] una «forma fantasmagórica»,[16] en la cual se refleja el trabajo humano introducido en las mercancías como si fuera una propiedad natural. Lo producido por el sujeto se ve como algo natural: «Los productos de la mente humana [aparecen como] figuras autónomas dotadas de vida propia, con relaciones entre ellas y con las personas mismas»;[17] todos ellos revisten una «forma fantástica distinta de su realidad».[18] Así pues, para Sohn-Rethel, la estancia en Positano supone una confrontación continua con una de las metáforas más extremas de la imaginería marxista, que él cuestiona vivamente en aras de la exactitud y la precisión científica. «No puedo dejar de resaltar que, en aquella época, me pasé un año y medio analizando con detalle todas las expresiones de los dos primeros capítulos de *El capital*, extrayendo todos sus conceptos y desglosándolos en sus elementos característicos, con el fin de determinar si teníamos que tomar a Marx en sentido literal o bien en clave metafórica. [...] ¿Qué significan entonces todas esas metáforas? ¿De qué modo se las legitima?»[19]

Unos años antes de que Serguéi Eisenstein intente hacer una película sobre *El capital* y mucho tiempo antes de que Jacques Derrida someta a examen las apariciones fantasmáticas marxistas, los teóricos críticos de Positano pasean entre las bambalinas del espectro de la mercancía. Pero hay algo mucho peor. En Nápoles, en el propio enclave de la toba volcánica, se encuentra también un bastión de lo telúrico; Adorno y Kracauer van a hallar allí un depósito de aparecidos y demonios de naturaleza similar: el acuario fundado y dirigido por Anton Dohrn, que lo convirtió en un centro de fama internacional.



Anton Dohrn con unos pescadores.

En los años sesenta y setenta del siglo XIX, Dohrn dirige de manera espléndida su proyecto de la Estación Zoológica: gracias a unos intermediarios consigue que la ciudad de Nápoles le ceda una parcela de terreno en Villa Reale, un parque situado justo delante del mar. Cuando se pone de manifiesto que los elevados costes de la estación superan con mucho los ingresos generados por el acuario, Dohrn establece un sistema de alquiler internacional: cualquier país puede alquilar una mesa de trabajo en la *stazione* y enviar allí a sus investigadores. Liberados de la carga docente y del resto de sus obligaciones académicas, los científicos desarrollan su labor en un estimulante ambiente de compañerismo y de colaboración internacional; la nueva generación de científicos encuentra justo delante de sus ojos, gracias al sistema de alquiler de despachos, al investigador hecho y derecho. Algo que se mantuvo incluso después de la Primera Guerra Mundial: unos

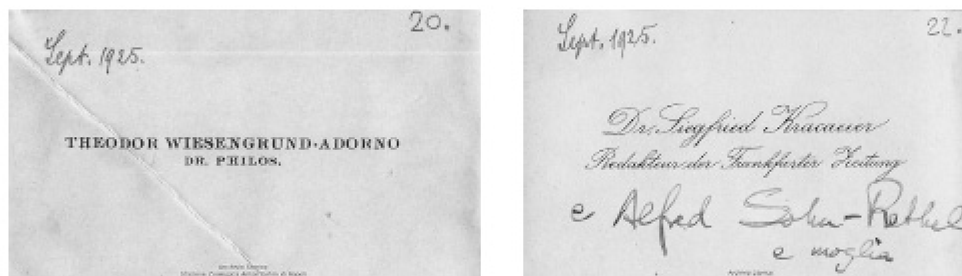
meses antes de que Adorno visitara las instalaciones, el joven estudiante Ernst Jünger cambiaba los cañones por el microscopio del laboratorio.



Fragmento de los frescos pintados por Hans von Marées.

Otro de los elementos que contribuyeron al éxito de la Estación Zoológica fue el hecho de que Dohrn no fuera solamente un científico, sino también un amante del arte. Ya su padre se había negado a mantenerse alejado de las esferas espirituales y había escogido a Felix Mendelssohn como padrino de su hijo. En la estación estaba previsto que una de sus salas quedara reservada para las artes, y Dohrn encargó a Hans von Marées que pintara unos frescos para el nuevo espacio. Esta atracción adicional hizo que el acuario se convirtiera en parada obligatoria para los viajeros alemanes. Cuando se accedía a la sala de los frescos había que dejar tarjeta de visita,[20] y estas se guardaban después en las instalaciones de la Estación Zoológica (afortunadamente para nosotros). Encontramos la tarjeta de Adorno en el dietario de 1925, en el mes de septiembre;[21] en ella solo podía dejar constancia de su carrera universitaria («doctor en Filosofía»), aunque utilizando una letra moderna carente de remates. Kracauer, en cambio, dejó una tarjeta impresa con una bonita tipografía burguesa de rasgos curvados en la que aparece convenientemente presentado como

periodista del *Frankfurter Zeitung*. SohnRethel no disponía de ninguna tarjeta personal, así que tuvo que inscribirse en la de Kracauer, al igual que su esposa.



Tenemos por tanto a los cuatro visitantes —Adorno, Kracauer, Sohn-Rethel y su mujer— contemplando la sala de los frescos y, como es natural, van a pasar también por el acuario, donde observan, admirados, «los helechos ondulantes, los pólipos que estrangulan, los dibujos geométricos, los sistemas de tubos que sirven para mostrar una vida inerte. Ante ellos, uno se queda retraído; surgen del infierno e intentan atrapar a los seres más puros»,[22] apunta Kracauer en su ensayo sobre Positano. Lo impuro aparece en unas criaturas informes que generalmente no son más que una simple aglomeración de materia cuya composición no se puede distinguir a simple vista. En la guía alemana del acuario se las describe como unas «sólidas masas gelatinosas»,[23] pero en 1902, esto es, tres años antes de la edición de este librito, un jovencísimo Paul Klee contemplaba entusiasmado las diversas especies del acuario, y, entre las muchas curiosidades que allí encuentra, figura «un angelical animalito gelatinoso [que] nadaba de dorso en continuo movimiento, dando constantemente vueltas alrededor de una fina banderita».[24]

En el acuario, sin embargo, podemos contemplar algo más: el trabajo humano abstracto, según lo definió Marx. Ya en las primeras páginas de *El capital* se pasa revista a las mercancías y al valor de uso que de ellas se ha abstraído: «Examinemos ahora el residuo de los productos del trabajo —dice Marx—. Nada ha quedado de ellos

salvo una misma objetividad espectral, una mera gelatina de trabajo humano indiferenciado».[25] Este trabajo abstracto es para SohnRethel, tal como señala en su *exposé* de 1925, el obstáculo más importante con que uno se topa en la imperfecta formulación teórica de la brillante doctrina marxista: desde su punto de vista, en ese concepto se encuentra el último resto del idealismo. Esta «*materia* espiritual del trabajo humano abstracto»[26] es la razón por la cual Marx no ha logrado aún darle la vuelta a Hegel; es un residuo del espíritu absoluto hegeliano, el cual está presente en la «parte metafísica de la teoría marxista»,[27] y Sohn-Rethel, con el furor analítico que le caracteriza, no deja de reflexionar sobre qué es lo que debe aparecer en su lugar.

«Alfred fue el primero que me hizo advertir la importancia de las metáforas en *El capital*», apunta un futuro compañero de viaje de Sohn-Rethel, y la primera expresión que menciona a este respecto es justamente la «gelatina de trabajo» *(Arbeitsgallerte)*.[28] Si en el acuario de Nápoles fueron testigos de la aparición de lo gelatinoso, de la fantasmática presencia del valor de cambio marxista, seguro que Adorno, Kracauer y Sohn-Rethel hablaron de ello.

Uno de los aspectos más sorprendentes de Positano es que aquí se pueden observar en paralelo esqueletos y espíritus. Es algo que se puede percibir también en el acuario de Nápoles, aunque en una versión reducida. Porque no solo tiene criaturas infernales repartidas por sus diversas cuencas acristaladas. Además dispone de una colección de especímenes marinos conservados en alcohol: comprando una entrada adicional, cuyo precio era entonces de una lira, el visitante podía acceder a la «exposición temporal de animales marinos disecados»,[29] tal como señala la guía de viajes Grieben que Kracauer llevaba consigo. El Positano que Kracauer nos presenta como un «almacén de osamentas» encuentra en este gabinete de curiosidades una desconcertante correspondencia.

No se trata de una colección cualquiera. Es más bien el resultado de toda una obra, de unas destrezas adquiridas a lo largo del tiempo y que, junto con otros elementos, dieron renombre internacional a la Estación Zoológica napolitana. El caso es que, en 1874, Dohrn había acogido en la *stazione* a un muchacho napolitano que era el hijo de su portero en Villa Torlonia, su residencia particular. Según el padre, Torillo era un chico de lo más extraño, que estaba siempre «entre libros [...], fabricando algún invento o dibujando corales y cosas así».[30] Dohrn entonces lo contrata —a fin de cuentas, en la estación siempre hay algo que hacer— y, por lo visto, alberga la esperanza de que con el tiempo se vayan aplacando aquellas particularidades de su comportamiento. Nada más lejos de la realidad. Salvatore Lo Bianco, pues así se llamaba realmente el chico, se hace todo un experto en el «arte» de matar animales. No es algo tan fácil como en principio pueda parecer. Los organismos de formas extrañas y tonos brillantes pueden reducir su tamaño o perder el color si no han sido sacrificados de la manera adecuada. Por citar un ejemplo, cuando el poeta y naturalista Georg Büchner investigaba en Estrasburgo el sistema nervioso del barbo común, nada le molestaba más que ver cómo desaparecían los matices de color en el momento en que se conservaba el espécimen muerto sumergido en alcohol. Eso le impedía localizar el tejido nervioso, que en su forma natural está claramente diferenciado de la carne.[31] Lo Bianco conseguirá sacrificar a los animales de manera que conserven tanto el color como la forma original. Y así es como a los veinte años se convierte en el director del departamento de conservación de la Estación Zoológica.

Cuando el enfermizo Friedrich Alfred Krupp abandonaba temporalmente la dirección de las fábricas de acero de la familia, asumida contra su voluntad, y se consagraba durante unas semanas a su gran pasión, la biología marina, contaba con el material y los conocimientos prácticos que le proporcionaba Lo

Bianco. Juntos sacaron a la luz una amplia colección de especies hasta entonces desconocidas en el Mediterráneo o en el golfo de Nápoles.



Salvatore Lo Bianco.

No obstante, la maestría de Lo Bianco a la hora de conservar especímenes marinos tiene otro valor añadido, y es que hace posible la investigación con animales más allá del entorno napolitano. Las disecaciones se convirtieron entonces en material de exportación. Como apunta Theodor Heuss, biógrafo de Dohrn:[32] «El trabajo de Lo Bianco hizo que la Estación Zoológica de Nápoles fuera conocida en todo el mundo por algo a todas luces singular: era el centro que producía las más hermosas disecaciones».[33] Huelga decir que con la exposición de todos aquellos tesoros en la década de 1920 se rendía tributo a un departamento de la estación que había dado sobradas muestras de su buen hacer.

CAPÍTULO 10

Osamentas

Al final, Adorno ha visto bastantes cosas a lo largo de su periplo por el sur de Italia. Pero ¿no es aquel viaje algo más que un simple esparcimiento turístico? Poco antes de partir se reúnen al fin los cuatro teóricos y se entabla entre ellos una batalla filosófica. Kracauer y Adorno están siempre viajando juntos; Sohn-Rethel por lo visto se ha unido a ellos en Positano o, en todo caso, en el acuario de Nápoles. Y ahora se incorpora Benjamin, que ya ha estado antes por allí, concretamente el año anterior, cuando conoció a Lācis, y que en esos momentos (septiembre de 1925) vuelve a estar de paso por la región. Ya hemos observado más arriba cómo roen los huesos de sus teorías —la interioridad de Kierkegaard frente a la porosidad napolitana—, y luego llegan incluso a las apariciones espectrales de Marx, a la tenebrosa Positano, a unos extraños peces infernales y a los ejemplares conservados en alcohol; visto lo cual, no sería extraño que uno acabe perdido. ¿Y ahora qué?, ¿hemos de ver el esqueleto como algo muerto o como un fantasma engañosamente vivo? De momento, Adorno va a trabajar en el tema de los muertos desde el punto de vista intelectual, está como electrizado por la estructura de la porosidad y la constelación. Ya hemos visto antes cómo, poco tiempo después de volver de Italia, trata de convertir esta estructura en el principio formal de su primer escrito verdaderamente propio.

Pero no resulta nada fácil deshacerse de los fantasmas. Adorno será capaz de espantarlos durante algún tiempo, pero luego volverán a aparecer con mayor fuerza todavía. Y es que en Adorno van ligados a una reflexión que tiene una considerable importancia

estratégica: la porosidad napolitana como una concepción utópica, así de sencillo. ¿Y dónde está el enemigo de esta utopía? Porque necesariamente ha de haber un oponente, si no todo sería poroso durante mucho tiempo. El Nápoles imaginario de Lācis, Benjamin, SohnRethel y Bloch es lo contrario de la existencia burguesa. Ante la pregunta retórica de «cuál es entonces el elemento radicalmente contrario a la porosidad», Bloch nos ofrece una respuesta concluyente: «La burguesía y la cultura burguesa».[1]

Llega un momento en que Adorno, todavía confundido por las impresiones napolitanas que han alimentado su imaginación, empieza a darle vueltas a una idea potente: ¿no se podría construir con la imaginería de lo fantasmal un modelo maravillosamente exacto de ese mismo elemento contrario? Poco tiempo después tiene ya una concepción bastante clara de lo que podría significar en este sentido la distinción entre esqueleto y fantasma. El esqueleto es la cosa porosa, muerta, y el fantasma su contrario, porque aparentemente sugiere vida. El diagnóstico de la época que Adorno plantea se desplaza entonces hacia un elemento decisivo: el presente no es un simple calvario, sino que también puede verse como algo vivo. A partir de esta base, Adorno construye el concepto de *vida meramente aparente*. En su conferencia «La idea de la historia natural» va a describir el proceso merced al cual las cosas muertas, esto es, vaciadas de sentido, reciben una nueva significación, una intención ajena. Y para describir este proceso emplea un término magnífico: el de *introducción*:

> Esa segunda naturaleza, en tanto que se ofrece plena de sentido, es una naturaleza de la apariencia [...]. Es aparente porque la realidad se nos ha perdido y creemos entenderla plena de sentido, siendo así que está vacía, o porque introducimos en ella intuiciones subjetivas a modo de significados suyos, como en la alegoría.[2]

El adversario de la constelación queda por tanto determinado de una forma concluyente en términos teóricos: es el burgués, que no deja que mueran las cosas muertas, sino que infunde en los calvarios una vida nueva, pero meramente aparente, que vuelve a

cerrar los agujeros de lo poroso y de este modo impide la constelación de cosas rotas, muertas. «Como en la alegoría», dice Adorno, sin explicar cuál es el origen de todo este proceso. Su conferencia es en realidad un minucioso recorrido por el estudio de Benjamin sobre el drama barroco alemán, libro que examina con detalle, en todas sus implicaciones, y del que ofrece una lectura notablemente idiosincrásica. Es muy posible que las disputas que posteriormente mantuvieron ambos pensadores residan en buena medida en el hecho de que Adorno evalúa siempre los proyectos benjaminianos sobre la base de un concepto que él cree haber aprendido del propio Benjamin, pero que en algunos momentos clave interpreta en exceso.

En enero de 1928, cuando al fin se publica *El origen del drama barroco alemán* después de haber sufrido varios retrasos, Adorno le recomienda a su novia, Gretel, que lo lea, cosa que no puede ser sino una preparación magnífica para el viaje que van a emprender juntos ese mismo año. Como él mismo apunta en una carta a Kracauer: «En lo que respecta a Gretel, era realmente muy agradable estar con ella. Intelectualmente se ha desarrollado ella sola: me ha transmitido algunas críticas sobre el estudio del *Trauerspiel* que están basadas en sus propios criterios y además aplicando las categorías adecuadas».[3]

Una de las categorías empleadas por Adorno, la *introducción*, está sin embargo marcada por el recuerdo o la renovación de dos impresiones obtenidas en el golfo de Nápoles.



Gretel en la isla de Capri, en 1928.

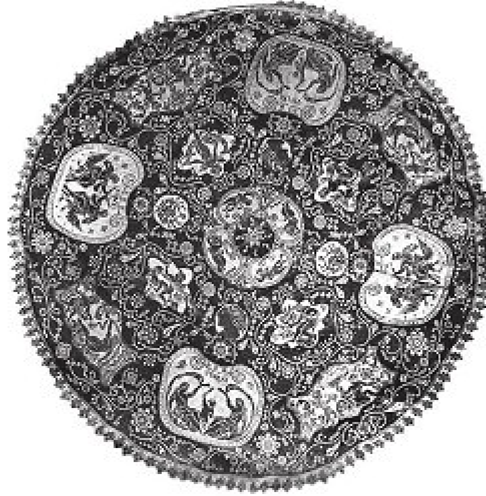
Cuando se viaja desde Nápoles hasta Positano se pasa por la población de Sorrento; si se sale de Capri, la vía más rápida para llegar a tierra firme es justamente el acceso por la península sorrentina. Sorrento es la ciudad a la que invitaron a Nietzsche, que a la sazón contaba veinticuatro años de edad y sufría de fuertes migrañas, para que pudiese recuperarse «bajo un cielo cálido y rodeado de personas afines»; un lugar en el que uno puede «pensar, hablar y crear en libertad».[4] No solo eso: en Sorrento se cura también de su pasión por Wagner y del sufrimiento que le provocan las limitaciones filológicas de su cátedra en la Universidad de Basilea.[5] En Sorrento empieza a escribir *Humano, demasiado humano*, su primer libro de aforismos; allí es donde corrige el «extravío total» de su instinto[6] y donde deja escrito que no existe el mundo inteligible, hacha que algún día habrá de cortar toda «necesidad metafísica».[7]

Sorrento está en la frontera entre el mundo virgiliano y el mundo homérico del golfo de Nápoles, entre la porosa toba volcánica y la dura roca caliza. En el breve ensayo que Kracauer compone sobre este enclave, recupera la porosidad y, como Benjamin y Lācis en Nápoles, la traslada a las estructuras arquitectónicas: «Hay que perderse en las entrañas de las casas, pues es ahí donde se siente su esponjoso entrelazamiento».[8]

Sorrento es además el bastión de una técnica artesanal de la que Adorno se sirve para construir al adversario de la porosidad. En las actas de un seminario suyo en torno a *El origen del drama barroco alemán* organizado en la década de 1930, podemos leer que «el término *introducir* no es en esta obra una simple metáfora: la introducción de la intención se corresponde con la técnica de la intarsia de las artes y oficios barrocos».[9] La guía Grieben apunta que en Sorrento «se realizan tallas e intarsias muy artísticas»[10] y la Baedeker observa sucintamente: «TARACEAS DE MADERA *(tarsie)* en muchos comercios, buena calidad y buen precio».[11] Adorno toma prestado de la intarsia el mecanismo de inserción: sobre una superficie de madera se van introduciendo piezas hechas con maderas diferentes, de cuyo encaje resulta un diseño decorativo. Este dibujo (es decir, el sentido introducido) afirma su valor por sí solo, pero va ligado al propio material. La imagen generada de este modo es bastante fantasmática; la existencia afirmada es una existencia aparente. El dibujo, sin embargo, destaca en todo momento (a veces parece tridimensional); depende de aquello en lo que fue insertado.

Pronto veremos cuán importante es para la concepción adorniana esta dependencia con respecto al material que en ella se ha introducido. De todas formas, para que satisfaga las necesidades conceptuales de Adorno, aún falta algo importante en esta utilización metafórica de una obra artesanal. Y será otro oficio el que proporcione el campo de connotación necesario a la interrelación

entre vida y muerte, elemento imprescindible de su modelo teórico: se trata de la taxidermia, el arte de introducir animales muertos en tarros con alcohol; y en Nápoles eso significa ejemplares de peces.



Intarsia de Sorrento.

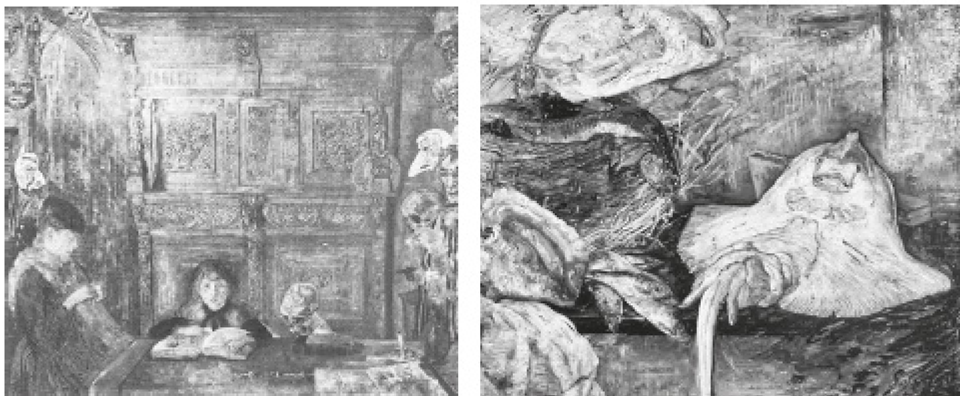
Estando mental o realmente cerca de la exposición del acuario napolitano, ¿quién no pensaría en el proceso de conservación de aquellos animales cuando en *El origen del drama barroco alemán* se puede leer, a propósito de la melancolía, que el objeto deviene en alegórico bajo la mirada de la melancolía, porque «esta hace que la vida lo abandone, [y el objeto] queda como muerto, aunque seguro en la eternidad»?[12] Anton Dohrn no quería que el arte de Lo Bianco se extendiera demasiado: solamente algunos grupos escogidos llegaron a disfrutar de alguno de los cursos del maestro. Con el tiempo, sin embargo, no bastó la presión del patrono para contener el interés despertado, y a Lo Bianco entonces no le quedó otra opción que hacer pública su técnica. El breve escrito en el que da cuenta de ella es, por su objetividad profesional, un informe terrorífico acerca de las diversas fases —cada una aplicada en el momento preciso— que ha de pasar una especie concreta de la fauna marina cuando se la sacrifica.[13] No obstante, entre especialistas es materia de *common sense* que el verdadero secreto

no se puede exponer nunca en forma científica. Tal como apunta un breve informe sobre las innovaciones introducidas por Lo Bianco: «En muchos casos resulta de vital importancia, por ejemplo, que los líquidos de fijación *[sic]* sean incorporados en el momento preciso, es decir, cuando el animal se halla en un estado concreto; como la incorporación del organismo está sujeta a muchas variables adicionales, que a menudo cambian incluso con cada organismo en particular, al final todo depende de la sensación o, digamos, del tacto del conservador, y aquí no resulta nada fácil imitar al profesional experimentado».[14] Para Adorno, este cuidadoso sacrificio sería ya la meta de la tarea crítica. En el caso de las esponjas, por ejemplo, no se necesitan expertos para «tratarlas»: su proceso de desecación es bien conocido en la cultura popular: «Si quieren preparar las esponjas marinas para usarlas en casa —comenta la guía del acuario—, basta con que las dejen reposar unos cuantos días; de este modo se descompone toda la sustancia blanda de su interior».[15] Lo gelatinoso se va secando hasta que no queda más que la porosa estructura.

Pero, para un alegorista como Benjamin, el dejar fluir la vida no es más que el comienzo. Si el objeto está muerto, entonces se puede empezar a jugar con las significaciones como se quiera, porque el objeto «es totalmente incapaz de irradiar un significado o un sentido; de significado le corresponde lo que le confiere el alegórico, que se lo mete dentro, y además en lo profundo».[16] Se trata, dice Benjamin, de «introducir significado como en la alegoría», y esta es la única pista que hallamos en el estudio del *Trauerspiel* acerca de una expresión que será programática en Adorno. La *introducción* nos remite a la segunda parte del trabajo del conservador, que no deja las cosas simplemente muertas, sino que las hace pasar a un singular estado intermedio, a caballo entre la vida y la muerte.

En una breve reseña de una exposición de James Ensor organizada en París en el año 1926 —es decir, no mucho después de la «batalla filosófica»—, Benjamin demuestra cómo se pueden

enlazar intelectualmente las dos clases de *introducción*. El cuadro titulado *Le meuble hanté (El mueble embrujado)* muestra un interior en el cual aparece un niño leyendo con unas máscaras siniestras a su alrededor. Este, según Benjamin, parece haberse fusionado con el trasfondo, y el cuadro entonces semeja una «intarsia espectral».[17] Para describir esta clase de interior, Benjamin emplea una metáfora marina: «Por las gruesas cortinas de las ventanas entra una luz muy débil en las caóticas estancias, abarrotadas de muebles, en las cuales, de niños, muchas veces estuvimos a punto de asfixiarnos, como en las entrañas de un reptil»; son unos bodegones «en los cuales los peces ya parecen máscaras».[18]



James Ensor, *Le meuble hanté (El mueble embrujado)* y *La raie (La raya)*.

No es una metáfora empleada al azar: para pintar este cuadro, Ensor se ha inspirado en la casa familiar de Ostende, donde había un sinfín de preciados objetos marítimos, y entre otras cosas se podían encontrar «estrellas de mar y peces exóticos disecados».[19] Según Benjamin, las máscaras que forman la imagen de la intarsia tuvieron un antecedente en los peces enmascarados de la obra de Ensor, hasta que finalmente adquirieron un carácter independiente en el espacio interior.

Este singular entrelazamiento de los muebles y los peces en el artículo de Benjamin, esta ligazón entre los engarces de la intarsia y la conservación de peces muertos, podría ser un reflejo de la reñida

diatriba del mes de septiembre de 1925. De todas formas, la frase que alude a lo alegórico y al significado («[él] se lo mete dentro, y además en lo profundo») aparece ya en la primera versión del estudio del *Trauerspiel*, que data de 1924, al igual que la metáfora de las constelaciones empleada en el prólogo.[20] Es posible que Kracauer y Adorno hayan despertado el interés de Benjamin por la *introducción* merced a sus crónicas sobre Sorrento y sobre el acuario de Nápoles, y, por lo tanto, serían igualmente responsables de esta breve y confusa expresión que tres años más tarde vuelve a descubrir Adorno extendiendo su alcance conceptual.

El modelo adorniano de la introducción de significado artificial en una cosa muerta, extraña, no es un modelo estático. Sucede más bien que la cosa migra hacia el significado que se quiere expresar y lo cubre con su frialdad mortal. Adorno encuentra también en el estudio del *Trauerspiel* una confirmación de este proceso, en el cual se aprecia asimismo la profunda huella metafórica de la experiencia napolitana. La escritura, esto es, la portadora de significado, «nada tiene de meramente utilitario —apunta Benjamin—, no queda eliminada como escoria durante la lectura. Ella entra en lo leído como "figura" suya».[21] Y esta figura ya no se deshace del significado. Esta es la venganza materialista del introductor de sentido ideal. Porque se necesita todo lo metafísico; el sentido quiere hacerse sentir de alguna manera en el mundo, ser visible como su propia figura. El espíritu (en un sentido no espectral) está «encadenado a las figuras corporales que lo expresan»,[22] escribe posteriormente Adorno en su estudio sobre Kierkegaard. Pero, en el momento en que aparece el calvario, estas figuras corporales se hallan todas muertas y hacen del espíritu que de ellas se sirve un fantasma demoniaco.

Esta migración de la muerte hacia el sentido incrustado hace que en los escritos de Adorno aparezca justamente lo que después se llamará «imagen dialéctica»: la subjetividad, escribe Adorno, se

apodera de las cosas muertas «[introduciendo] en ellas intenciones de deseo y miedo. Dado que las cosas extintas sustituyen como imágenes a las intenciones subjetivas, estas se presentan como no perecidas y eternas. [...] Mientras que en la apariencia las cosas despiertan a lo más nuevo, la muerte transforma sus significaciones en lo más antiguo».[23] Adorno le transmite a Benjamin estos comentarios algún tiempo después, a fin de aclarar el concepto que cree haber aprendido de él (que no nos confunda la última frase de la cita: lo que quiere decir es que la muerte, esto es, la cosa «extinta», transforma las significaciones en lo más antiguo).

Cuando Adorno y Kracauer contemplan los extraños cadáveres reunidos en la exposición de organismos disecados y por otra parte los animales vivos que se encuentran en las acristaladas cuencas del acuario, convierten a estos últimos —en su fantasía narrativa— en descendientes demoniacos de los especímenes disecados. La introducción de sentido genera vida aparente, pero lo muerto pasa a través de la vida artificial y la convierte en una imagen «demoniacamente depravada»; por eso a ojos de Kracauer todas las criaturas marinas surgen del infierno.

El nuevo diagnóstico del estado del mundo moderno, del mecanismo de la imagen dialéctica en Adorno, cambia el escenario de la imaginación teórica. Ya no estamos en un calvario, sino rodeados de cosas extrañas y muertas. Nos encontramos entre fantasmas, en un mundo espiritual lleno de muertos vivientes. Si ahora surge esta variante del infierno es porque se introduce en las cosas muertas una vida engañosa, y la escena queda poblada por seres intermedios demoniacos. No se produce una acumulación de cadáveres, sino la negación suprema de todo lo cadavérico: el «no-poder-morir como eternidad negativa».[24]

Apoyándose en su lectura del *Origen del drama barroco alemán* y en la precisa imaginación de Kracauer, siempre a su lado, Adorno convierte la inquietante Positano, la artesanía de Sorrento y las

impresiones relativas a una estación zoológica de biología marina en un elemento esencial de su emergente filosofía.

Por citar un ejemplo, *Minima moralia*, el libro más conocido y apreciado de Adorno, está entreverado de fantasmas demoniacos. Cuando Adorno empieza a tomar algunos apuntes en 1944, no inicia el libro con la melancolía proustiana propia del intelectual aislado. Bien al contrario: el primer aforismo de esta primera versión del ensayo es más bien un retrato de aparecidos. Lleva el título de «La buena gente», pero en un sentido profundamente irónico. Porque la amabilidad aquí es espectral, es el modo de comportamiento que en la época del capitalismo liberal iba directamente ligado a las prácticas comerciales. Pero en 1944, cuando los monopolios —según Adorno— han anulado la «esfera de la circulación», este comportamiento, en su obsolescencia histórica, lleva a «una postexistencia fantasmal».[25] La buena gente aparece por todas partes; su diligencia, su cordialidad, es el resto absurdo de un tiempo pasado, «una misteriosa actividad que porta todos los rasgos de la actividad comercial sin que en ella haya realmente nada con que comerciar».[26] Y así, como demonios, estos «espíritus»[27] adoptan una apariencia de vivacidad; y, tal como apunta Adorno en una anotación personal para mejorar la redacción de este apartado, las relaciones comerciales se presentan «de una manera demoniaca con la disolución de la economía de mercado».[28]

En un apartado, la «funesta y oculta ley» del movimiento social embauca a «sus víctimas como una aparición espectral».[29] En otro, lo privado se abre paso «de un modo inconveniente, febril y vampírico simplemente porque en realidad ya no existe y trata por todos los medios de dar muestras de vida». Uno de ellos lleva el título de «Le bourgeois revenant» («El burgués que regresa»), pues «los burgueses sobreviven como fantasmas que anuncian calamidades»;[30] una constatación que la imaginería de los especímenes disecados vuelve a hacer actual: «Un poco más y se

podría considerar a los que se desviven por mostrar su vitalidad y fuerza simpar como cadáveres disecados a los que se les ha ocultado la noticia de su no del todo efectiva defunción por razones de política demográfica. En el fondo de la salud imperante está la muerte».[31]

En el ensayo «Apuntes sobre Kafka», que Adorno empezó a escribir también en la década de 1940, el infierno de su modelo teórico —el paisaje amenazante de Positano— encuentra en Auschwitz una terrorífica correspondencia con el mundo real. Pero la imagen dialéctica del infierno, esto es, la *introducción* de vida aparente incluso en la muerte, encaja de una forma muy confusa con la descripción de las torturas infligidas en el campo de concentración:

> Esto es quizá lo que quiere decir la narración de Gracchus, el cazador que ya no es furtivo, hombre de fuerza que fracasó al querer morir. Ese es el fracaso de la burguesía. La historia se hace infierno en Kafka porque se perdió lo salvador. Este infierno lo ha abierto la burguesía de la última época. En los campos de concentración del fascismo se borró la línea de demarcación entre la vida y la muerte. Estos campos crearon un estado intermedio entre la vida y la muerte, poblado por esqueletos vivos en estado de descomposición, víctimas a las que falló el suicidio y la risa de Satanás ante la esperanza de vencer a la muerte. Como en las epopeyas invertidas de Kafka, en los campos de concentración la esperanza se ha cobrado su peaje: la vida vivida desde sí misma hasta el final. Gracchus es el perfecto reflejo de una posibilidad eliminada del mundo: la de morir viejo y saciado de la vida.[32]

CAPÍTULO 11

Demonios en el acuario

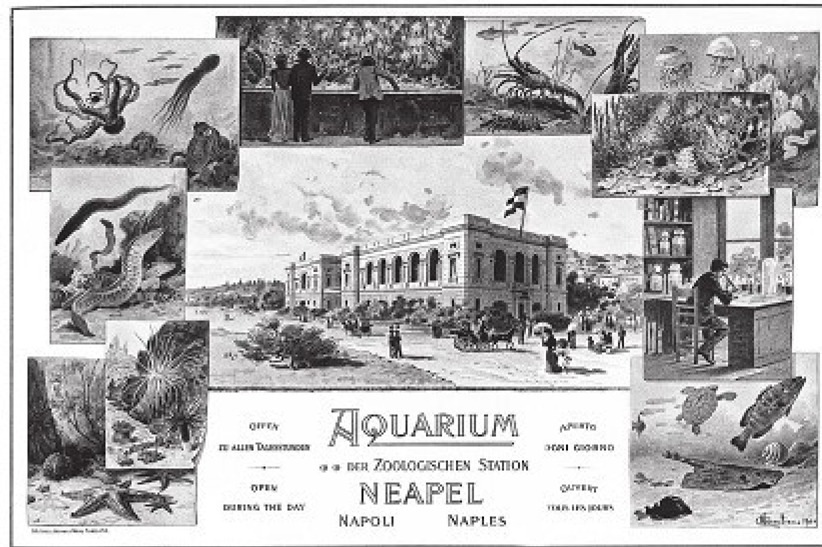
El infierno tiene en tanto escenario teórico una sugestiva capacidad de evocación en los escritos de Adorno, pero impide llegar al verdadero objetivo: la constelación. En su búsqueda de sentido, el burgués obstruye los agujeros de lo poroso. Pero al menos así el enemigo, el obstáculo de la constelación, se nos presenta más claramente a la vista. ¿Y cómo se puede llegar a la constelación partiendo de la imagen dialéctica que impidió justamente su aparición?

Es posible que estemos muy cerca de nuestro objetivo. En el ensayo sobre Schubert (donde todavía no hay muestras de este concepto) entran en acción dos imágenes dialécticas: la postal de paisaje y el popurrí. Este último cumple una función sorprendente: destruye la «ambigua eternidad» del paisaje schubertiano «para que podamos reconocerlo: es ante todo el paisaje de la muerte».[1]

Así es que nuestra intuición no nos ha engañado: el paisaje que aparece al comienzo del ensayo es al mismo tiempo la meta misma del artículo; el paisaje tiene que presentarse como la constelación del enigma de Schubert. Y los popurrís son la fuerza motriz que impulsa su formación por cuanto «reflejan infernalmente» el paisaje de postal, destruyendo de paso el propio paisaje del cráter. Pero ¿cómo funciona esto?

Uno de los pasatiempos preferidos de los visitantes del acuario de Nápoles consiste en buscar semejanzas entre los especímenes allí reunidos y las personas. Después de estar observándolos durante un rato, apunta maliciosamente la guía del acuario, uno se dice a sí mismo: «“¡Esa cara me resulta conocida!” Y entonces a

uno le viene a la mente un buen amigo que le recuerda al pez, cosa que por cierto no resulta nada halagüeña para la persona en cuestión, pues por muy distintas que sean las formas y las expresiones de las caras de estos peces, todos parecen un pelín bobos».[2]



Se podría escribir una breve historia de la cultura partiendo del examen de un insigne habitante de las aguas marinas: el pulpo. Y es que el *Octopus vulgaris* es posiblemente la gelatina más espectacular que uno puede hallar en el acuario, algo que tiene un carácter casi iconográfico. En la llamativa guía del acuario napolitano, decorada con viñetas, no puede faltar la figura en relieve del animal, el cual hace tiempo que conquistó el podio de los «elegidos». Tal como apunta la propia guía: «Si se organizara un concurso de fealdad entre los ocupantes del acuario se impondría el pulpo sin ningún género de dudas».[3] En su introducción, por lo demás muy divertida, se invita a los visitantes a reflexionar sobre la repugnancia que nos causa el molusco en cuestión: pensemos en «si, finalmente, considerando la extendida sensibilidad estética de hoy en día, no habrían de estar proscritas criaturas tales como las

medusas, los gusanos marinos o incluso los horrendos pulpos, algo que los visitantes pueden juzgar por sí mismos a partir de su propia inspección ocular».[4]

Paul Klee, tan entusiasta de las tiernas masas gelatinosas, enmascara en este cefalópodo la caracterización de su propio medio profesional: «Los pulpos comunes parecen mercaderes de obras de arte; uno, en especial, me echaba una mirada confianzuda y comprometedora, como si yo fuese un nuevo Böcklin y él un segundo Gurlitt».[5] El joven estudiante Ernst Jünger, que trabajó en la Estación Zoológica entre enero y abril de 1925, es decir, muy poco antes de que Adorno, Kracauer, Sohn-Rethel y su mujer se pasearan por las salas del acuario, se enfrenta al pulpo con la cruda objetividad del investigador. Cada día, los pescadores llevan a la estación organismos marinos que él conoce bien, pero que examina a conciencia, y en una ocasión pide a un trabajador que vaya en busca de un pulpo que se le ha escapado. Para Jünger, los instrumentos científicos son como piezas de artillería:

> En aquel entonces, cuando cambié el uniforme gris por la bata blanca del laboratorio, me divertía comprobar cómo se asemejaban el microscopio y el telescopio a los cañones que siempre me ha encantado ver girar sobre sus cureñas con tanta precisión y delicadeza; y es que, en el fondo, tampoco existe una gran diferencia entre ellos: todas son armas de las que la vida se sirve.[6]

Adorno y Kracauer mantienen una posición radicalmente distinta frente a este cefalópodo. Aplican el foco sobre sí mismos, contemplándose muy de cerca, y en el animal observan lo peor de su propio presente. La aparición fantasmal del fetichismo de la mercancía: eso es lo que en el acuario se repite en los humanos mismos. Las mercancías se presentan como si fueran naturaleza, pese a que están hechas por el hombre. La «vida inerte» de los organismos del acuario se presenta como si fuera naturaleza, pese a que Adorno y Kracauer ven en ella la monstruosidad del mundo burgués. Estos dos sujetos introductores de sentido no evitan el demonismo que ellos mismos han creado. Habitan también en el infierno.

Al cultivar esta fantasiosa imagen, Adorno y Kracauer van a estar muy bien acompañados. Posteriormente, en el *Libro de los pasajes*, Benjamin imagina las galerías comerciales en forma de acuarios,[7] algo que no es sino el reflejo de su lectura de *El aldeano de París*, donde Louis Aragon presenta el «acuario humano» de los pasajes bañado por «una luz verdosa y en cierto modo submarina». En la década de 1950, Adorno presenta a Proust como testigo de la metamorfosis de la sociedad en un «monstruo marino» cuando, en *La parte de Guermantes*, la sala de un teatro se transforma en un «paisaje primigenio del Mediterráneo» y hasta se la compara con «un reino submarino de deidades de naturaleza marítima».[8] En el acuario, el burgués contempla su propio rostro, se ve «infernalmente reflejado».

Que el burgués se revele como un demonio de la naturaleza es algo que puede resultar de suma utilidad. Un marxista tradicional aceptará gustoso esta identificación del enemigo de clase; pero, por lo demás, la tarea crítica —la lucha contra esta misma burguesía— queda en manos del proletariado. Sin embargo, a Adorno no le atrae este asunto, al menos en este primer desarrollo de su sistema teórico. El burgués ha de ser más bien el destinatario y, a la vez, el ejecutante de la crítica. Pero eso es algo a todas luces imposible. ¿Cómo podría el que ha caído en lo aparente dar el salto desde la apariencia para criticar a partir de ahí las condiciones básicas de su propia existencia? Al extender posteriormente la racionalidad burguesa a la humanidad entera, Adorno estaba planteando la *contradicción performativa* que Jürgen Habermas expondrá más adelante. Algo que salta enseguida a la vista, pues ¿dónde debería tener su emplazamiento lógico esa razón que se critica a sí misma? Según Habermas, una crítica de la ideología dirigida a sí misma plantea «la autodestrucción de la capacidad crítica en términos asaz paradójicos, porque en el instante en que efectúa tal descripción no

tiene más remedio que seguir haciendo uso de la crítica que declara muerta. Denuncia la conversión de la Ilustración en totalitaria, con los propios medios de la Ilustración».[9]

Entretanto, la idea adorniana del encuentro con el demonio en el que uno mismo se ha convertido resuelve esta antinomia de una manera genial. Solamente el reflejo en el doble crea una zona de ataque fuera del campo general al que uno mismo pertenece; y solamente se puede ver al demonio propio cuando se refleja en algo distinto. Durante un instante, cae el muro de lo construido por el sentido y se descubre la verdad de la propia condición. Y entonces, como dijo Kracauer en una ocasión, «sientes asco de ti mismo. [...] Pero he aquí lo que sucede: aquí está teniendo lugar un encuentro entre seres que realmente no existen; y tú, que no eres sino un fantasma en el vacío de la nada, te ves asaltado por unos personajes encantados que impiden el paso y te arrastran a su propia soledad».[10] La conocida expresión adorniana de la «rememoración de la naturaleza en el sujeto» tiene su origen en este encuentro del sujeto consigo mismo. Pedimos entonces al observador que, como en la guía del acuario napolitano, contemple «con atención alguno de los animales allí presentes cuando por casualidad se encuentre junto al cristal de la piscina».[11]

Cuando Ernst Jünger se halla ante el pulpo, está claro quién es el que no va a salir vivo de semejante encuentro. Jünger observa fascinado el prodigio de colores que desprende el objeto investigado en su canto de cisne, y al final se lo come y honra a la víctima degustando el sabor de su carne.[12] Adorno plantea el duelo justo a la inversa. Si el sujeto ha experimentado el encuentro consigo mismo bajo la modalidad del autoconocimiento puede revertir el proceso de asignación de sentido. En tal caso, la mejora experimentada mediante el conocimiento de sí solo puede significar que se ha eliminado la causa del mal, y esto sin embargo supone la anulación de uno mismo. Reconocerse como ser natural es algo que está muy bien, pero es a través de la muerte como el sujeto puede revocar la intención de sentido introducida por él mismo y dejar libre

el material. Solo entonces queda la gelatina seca para convertirse en la porosa esponja. «Podrías pensar —no es difícil imaginárselo— que un joven, al verse ante el fantasma, se quitara la vida», escribe Kracauer.[13]

Por el momento, Adorno traslada el suicidio productivo al plano de la música. Uno de los ejemplos más sobresalientes que presenta en este sentido es el de Beethoven en sus últimos días. Si en sus años de madurez Beethoven fue el arquetipo de la subjetividad efervescente, en su fase final se nos presenta como modelo de la lucha contra la propia arbitrariedad de uno mismo.

Dado que Thomas Mann se inspiró en Adorno en su calidad de experto musical para dar forma a uno de los personajes del *Doktor Faustus*, es en esta novela donde podemos encontrar la dramatización más hermosa del proceso mencionado: aquí se convierte en el tema de una conferencia que pronuncia el profesor de música Wendell Kretzschmar en Kaisersaschern, una ciudad no demasiado activa en el plano cultural. Kretzschmar se nos presenta como una amalgama adorable del locuaz Adorno y el tartamudeante Kracauer cuando lanza su discurso acerca de la *Sonata para piano, opus 111* de Beethoven. Al llegar a la palabra *muerte*, el tartamudo profesor se atasca, y esta es justamente la palabra más importante de su conferencia, pues solo a través de su propia muerte consigue el compositor que el material pueda hablar por sí mismo: «En estas obras tardías, lo convencional, exento de modificaciones subjetivas, aparece muchas veces con toda desnudez, o si se quiere descarnado, desprovisto de individualidad, y su majestuosidad es más impresionante que la de cualquier atrevimiento personal»,[14] explica Kretzschmar. Y luego, en el furor de su interpretación de la sonata, que toca él mismo en un simple «piano vertical, de calidad bastante inferior», explica a voz en grito lo que está sucediendo musicalmente gracias a este *descarnamiento* (la más bella antítesis que pueda concebirse de la fatuidad): «Oigan las cadenas de trinos,

los arabescos y las cadencias. Fíjense cómo lo convencional se impone. No se trata de eliminar del lenguaje la retórica, sino de eliminar de la retórica la apariencia de su dominio subjetivo. Se abandonan las apariencias del arte, el arte acaba siempre repudiando las apariencias del arte».[15]

Adorno explica esto mismo de la manera siguiente:

> La violencia de la subjetividad en las obras de arte tardías es el gesto colérico con que ella misma abandona las obras de arte. A estas las hace estallar no para expresarse, sino para deshacerse inexpresivamente de la apariencia del arte. De las obras no deja más que escombros y solo es capaz de comunicarse como en forma cifrada a través de los huecos por los que erupciona. Tocada por la muerte, la mano maestra deja libres las masas de materia a las que antes daba forma; [...] de ahí que las convenciones ya no estén penetradas ni dominadas por la subjetividad, sino que se quedan tal como son.[16]

Por tanto, tras la retirada del sujeto, las cosas muertas vuelven a quedar liberadas; en su forma final ya no pueden sufrir ninguna alteración, así que se las puede juntar en forma de constelación.

CAPÍTULO 12

Dinamitar el espacio habitable

El inventor de las voladuras de «espacios huecos» es un personaje brillante, tal vez el más brillante de los que Adorno y Kracauer conocieron a lo largo de su viaje: el suizo Gilbert Clavel, una de las «polimorfas criaturas intermedias» que se congregan en torno a Nápoles. Clavel es un hombre contrahecho que además padece tuberculosis; es, por tanto, uno de los muchos europeos que se han desplazado hasta la Italia meridional por motivos de salud. Muere dos años después de haberse reunido con Adorno y Kracauer, cuando solo contaba cuarenta y cuatro años de edad. El pintor futurista Fortunato Depero, al que estuvo muy unido artísticamente, lo retrataba como «un señor bajito y jorobado, dotado de una nariz semejante al mismísimo pez ángel, que exhibía dientes de oro y calzado femenino, amén de una sonrisa cristalina y al tiempo gangosa».[1] Clavel es un artista que toca todos los géneros. Además de relatos escribe una *nouvelle* titulada *Un istituto per suicidi (Una institución para suicidas)*, que solo aparece publicada en italiano y que podría interpretarse como una suerte de relato kafkiano sobre drogas. El centro en cuestión ofrece a sus visitantes tres medios distintos para suicidarse en estado de alucinación: el alcohol, la lujuria y el opio. Clavel desarrolla junto con su amigo Depero, ilustrador asimismo de su *nouvelle*, lo que se ha dado en llamar «teatro plástico», cuya obra más característica, los *Balli Plastici*, cosecha un gran éxito cuando se presenta en el Teatro dei Piccoli de Roma, pero que no conocerá más representaciones. Con todo, su

mayor obra es aquella a la que consagra los veinte últimos años de su vida: la reedificación de una antigua torre sarracena que se encuentra en Positano.

En el triángulo que forman Nápoles, Capri y Positano no faltan los proyectos pintorescos, desde luego.[2] Ya Anton Dohrn puso en práctica en el acuario napolitano una idea que le obsesionaba. Aunque sin duda el más conocido de todos estos proyectos es el que llevó a cabo Axel Munthe en su Villa San Michele. Ahora bien, dependiendo de lo diestros que sean en el empleo del poco tiempo que pasan en Capri, los turistas pueden acercarse hasta las ruinas de Villa Jovis, la residencia del emperador Tiberio, o visitar incluso otra villa que está en las proximidades y que perteneció a un personaje tan rutilante como el barón Jacques d'Adelswärd-Fersen, quien se quitó la vida en 1923 con una sobredosis de estupefacientes. Como apunta Stefanie Sonnentag: «La pomposa edificación con entrada de estilo dórico y cuatro columnas estriadas que brillaban a la luz del sol merced a sus mosaicos dorados fue para el barón un santuario consagrado al amor y al dolor».[3]

Desde el punto de vista arquitectónico, Positano es justo lo contrario de Capri. Como es natural, no faltan allí las casas «como deben ser», por ejemplo, la del otro tío de Sohn-Rethel. Pero en Positano se vive de una forma un tanto más primitiva. Kantorowicz, por ejemplo, dice que habita «a cien metros sobre el nivel del mar, en una cueva abierta en los acantilados del monte Sant'Angelo que lleva siglos deshabitada, donde no tengo más muebles que un catre de campaña, una mesa desvencijada y dos sillas cojas que me han prestado».[4] Los espacios porosos que Benjamin y Lācis descubren desde el castillo de San Martino hasta las rocas de Nápoles están en Positano habitados por huéspedes del norte de Europa que se han cansado ya de la civilización.

Gilbert Clavel aúna lo suntuoso con lo primitivo: se abre camino desde la torre hasta la bóveda de rocas y a partir de ahí construye un palacio espectacular. Todo lo que atañe a este proyecto se sale de lo común. En la Costa Amalfitana existen varias fortalezas más

del mismo estilo, conocidas como «torres sarracenas» porque en el siglo XVI los españoles las utilizaban para defenderse de los ataques de los sarracenos. Según cuenta René, el hermano de Clavel, vieron varias torres parecidas, pero ninguna tenía aquella forma pentagonal que tanto llamaba la atención.[5] Cuando la compraron no había nada más alrededor, era la única edificación sobre aquellos acantilados, así que, para los primeros trabajos, solo se podía acceder al lugar desde el mar. «En la época de su decadencia —apunta Kracauer— era un diente partido; Clavel lo ha perforado hasta la raíz y le ha puesto una corona.»[6]



La construcción de la torre se convierte en el gran proyecto artístico de su vida. «Para mi hermano —apunta René Clavel—, la edificación de la torre era un problema arquitectónico en el que, por así decirlo, cristalizaban sus concepciones espirituales.»[7] En la torre trabajan más personas de las que sugiere Kracauer en su ensayo, pero la dirección del proyecto corre a cargo del propio Clavel, un autodidacta que «desarrolló su arquitectura a partir de sus propios principios y que adquirió los conocimientos prácticos trabajando junto con su director de obra a lo largo de cerca de veinte años».[8] Clavel es capaz de construir un camino en espiral de treinta y cinco metros de largo en dirección al mar sin hacer ningún plano, simplemente ayudándose de una brújula y una vara de zahorí.



Gilbert Clavel trabajando.

Kracauer y Adorno van a verlo en un buen momento. Para entonces (año 1925) ya se puede habitar y recorrer la torre, que cautiva al espectador no solo por la incomparable belleza de su emplazamiento sino también por sus espacios interiores, concebidos conforme a los principios de la Neue Sachlichkeit;* el *Berliner Illustrirte* publicó un artículo sobre la torre en el que se la presenta como «una de las posesiones más fabulosas y uno de los ejemplos más espectaculares de arquitectura rupestre del mundo entero».[9]



Habitación de las Sirenas, con unas flores entrando por el techo.

En aquellos momentos, las obras van a toda marcha, así que cuando llegan Adorno y Kracauer son testigos de todo un espectáculo, pues Clavel está intentando crear varios apartamentos en torno a la torre, abrir espacios en las rocas de detrás y unirlo todo con unos pasadizos secretos. Si la obra es tan espectacular es a causa de los métodos de los que se sirve Clavel: las explosiones con dinamita. Dadas las condiciones existentes, las voladuras son la única técnica que se puede aplicar en aquella construcción y, de hecho, en el entorno napolitano constituyen algo habitual a la hora de construir casas: «Primero se dinamitaba el suelo rocoso para poner bajo tierra la cisterna en donde se almacenaba el agua pluvial, algo que era imprescindible. Para la edificación se empleaban piedras extraídas de la zona, además de un mortero hecho a base de puzolana y de roca caliza», explica Claretta Cerio, poniendo como ejemplo la vivienda de Spadaro.[10] Estamos por

tanto ante el mismo procedimiento de extracción de materiales que el que ya se aplicaba en Nápoles, solo que de una forma bastante más rígida.

La causa se halla en el material mismo que, como ya constató La Capria, es «distinto tanto geológica como morfológicamente», porque la roca caliza es una roca sedimentaria. Aquí, la naturaleza actúa también como maestro de obras, pues los minerales que componen esta roca no son más que residuos orgánicos o bien restos de un proceso químico. La roca caliza se caracteriza precisamente porque presenta menos porosidad que la toba volcánica. Tal como se explica en un manual de geología básica: «Los sedimentos calcáreos sufren el influjo de las aguas subterráneas, que han disuelto una gran cantidad de minerales y estos a su vez se precipitan en los poros de los sedimentos, de manera que los diversos componentes se enmasillan unos con otros; este proceso químico se denomina “cementación”. Como consecuencia se hace menos porosa la roca o, dicho de otro modo, disminuye el número de poros abiertos entre los diversos componentes con respecto al volumen de la roca».[11] La toba de la parte virgiliana del golfo ya es porosa en sí misma; a la piedra caliza —como a la esponja marina obstruida por la gelatina de las aguas— hay que quitarle la porosidad que ha quedado demasiado cementada.

Por lo tanto, Clavel utiliza las voladuras como la técnica constructiva más lógica para este terreno; y muchas veces se producen daños colaterales, por cuanto es normal que, al dinamitar el terreno, salgan piedras despedidas hacia cualquier parte. Cuando su hermano René viaja a Estados Unidos vuelve con una propuesta para reducir al mínimo este problema: «En Nueva York extienden sobre las cargas de dinamita una gran lona sembrada de cables; cuando se hace la detonación sale volando por los aires, pero de este modo se evita que caigan piedras sobre el conjunto de la edificación».[12] En realidad, todo esto de las voladuras no tiene tanta importancia. A fin de cuentas, no es ni mucho menos la única

actividad que tiene lugar en la obra. Además de dinamitar, hay que echar el cemento, impermeabilizar los muros, hacer los arcos de madera...; pero las voladuras son sin duda lo más difícil: «Las excavaciones nos llevan mucho tiempo —explica Clavel— y, como siempre, dan más trabajo que la edificación en sí misma».[13] No es extraño que, para aquellos dos visitantes que están viajando por la Italia meridional, las voladuras sean el elemento más espectacular de una arquitectura tan expresiva.

En el retrato que Kracauer hace de Clavel se puede apreciar la profunda impresión que le ha causado la visita a la torre. Su texto respira poesía por los cuatro costados, pero también ambivalencia. Más tarde veremos que la transformación de Clavel en un demonio que Kracauer nos presenta se ha de entender como una forma de lucha. Pero, por un instante, Kracauer hace que un constructor bajito y jorobado aparezca en su ensayo como un defensor de la libertad y que las voladuras sean su arma más poderosa.

El enemigo al que Clavel se enfrenta en la imaginación de Kracauer es justamente el elemento que tapona los poros de la piedra y cuyas monstruosas excrecencias gelatinosas pueden contemplarse en el mismo acuario: se trata del agua. Puede que Clavel se haya expresado ante sus visitantes tal como lo hace en su diario personal cuando escribe acerca del mar: «Veo cómo se deshacen columnas de agua ante los acantilados como si fueran polvo. Montañas de espuma vuelan sobre los cortantes farallones y vuelven a romperse entre murmullos. Es una aniquilación que tiene lugar miles de veces al día y miles de veces vuelve a emerger una nueva fuerza en forma de espumosos copos que se alzan en montañas de olas. Pero ¿qué son los días, qué son los humanos y sus años vitales? En una tranquila noche de verano se hunde una roca en las aguas, en silencio, en completo silencio...».[14] Una y otra vez, Clavel resiste en solitario las destructoras tormentas que se abaten sobre la torre, y ahí es donde el mar se presenta ya como «una herida purulenta abierta en el cuerpo de un animal revolcándose entre su sangre amarronada».[15]

En el ensayo de Kracauer se incide particularmente en «el agua del mar, un misterio de sirenas»[16] que penetra «hasta el interior con su humedad destructiva». Y la única posibilidad de detenerla es dinamitando los espacios huecos. De tamaña destrucción no se salvan más que las «cuevas abiertas» que dejan al aire las voladuras, o, como dice Kracauer, «solamente unos espacios huecos artificiales que detienen sus ataques salados».[17] El «agua gelatina» salta por los aires para devenir calvario, la roca se hace nuevamente porosa y se vuelve a imponer la permeabilidad a partir de la cual los teóricos críticos elaboran una utopía social y epistemológica.

Por medio del proyecto arquitectónico de un futurista suizo y de su poética descripción en el ensayo de Kracauer, el método de las voladuras, tan habitual en el entorno napolitano, se transforma en una de las metáforas esenciales de la filosofía de Adorno.

En uno de los primeros recuerdos que presenta en *Poesía y verdad*, su libro de memorias, Goethe nos habla de una curiosa particularidad de la casa de su infancia. La vieja mansión en la que residió durante la década de 1760 tenía una especie de agujero en la planta baja. «Para nosotros, los niños —una hermana menor y yo—, el amplio zaguán inferior era nuestro cuarto favorito; junto a la puerta había un gran enrejado de madera a través del cual se entraba directamente en contacto con la calle y el aire libre.»[18] En estas «pajareras», tal como él las llamaba, se mantienen conversaciones con los vecinos; son, pues, lugares a caballo entre el espacio privado y el espacio público, donde la intimidad del hogar se abre a la vida social. Cuando hace buen tiempo, las calles adquieren a ojos de Goethe «un aspecto sureño»: «Esta familiaridad con la vida pública proporcionaba una sensación de libertad». La porosidad del sur de Italia, la compenetración entre espacio privado y vida pública, encuentra en ese enrejado un bello ejemplo material. Pero también nos recuerda en cierto modo a un calabozo.

Cincuenta años más tarde no queda ya nada de esa permeabilidad en *Las afinidades electivas*. En la novela, Goethe levanta un pequeño mundo propio: justo al comienzo, Carlota, la protagonista, recibe a su esposo en la «cabaña de musgo», un agradable recinto construido por ellos mismos, pero sumamente estrecho, y en cuanto entra le hace sentarse «de manera tal que pudiera ver de un solo golpe de vista a través de la puerta y la ventana los distintos paisajes que, así enmarcados, parecían cuadros».[19] La floreciente burguesía se retira del gran mundo del exterior para quedarse en su espacio privado y entonces el mundo abandonado se introduce dentro de este espacio en forma de cuadro. En uno de sus escritos de juventud, Kierkegaard describe, por ejemplo, cómo su padre se niega a dejarle salir de casa, pero a cambio le ofrece un valioso sustituto: pasear juntos por la habitación. Así, caminando de la mano con su padre, desfila ante sus ojos el mundo entero, un mundo que posiblemente es mucho más excitante que el de verdad.[20]

En Nápoles, la porosidad entre el espacio interior y el exterior sigue todavía intacta en los años veinte del pasado siglo. En la mayoría de los textos de aquellos turistas críticos se plantea la cuestión de la intimidad como uno de los contrapuntos esenciales entre la Europa septentrional y la Europa meridional, tan extraña para ellos. En *Das Ideal des Kaputten (El ideal de lo roto)*, Sohn-Rethel comienza diciendo que en Nápoles las puertas están siempre abiertas. Los picaportes no son sino seres míticos carentes de sentido, pues allí las puertas han sido concebidas para quedar abiertas de par en par. Si por casualidad se levantara una corriente de aire que las cerrara un día todas de golpe, se volverían a abrir enseguida, «chirriando de manera espantosa y temblando por los cuatro costados».[21] «Nápoles con las puertas cerradas sería como Berlín sin un solo tejado.»[22] Benjamin y Lācis hablan del «cajón sofocante que son las casas nórdicas»,[23] algo que no se puede aplicar a las napolitanas: «Toda actitud o actividad privada se encuentra inundada por intensas corrientes de vida comunitaria.

Existir, eso que para el europeo septentrional es el más privado de los asuntos, aquí es un asunto colectivo, como en el *kraal* de los hotentotes. La casa, por consiguiente, no es tanto el refugio en el que las personas entran como el depósito sin límites del que van brotando».[24] La vida hogareña está igualmente sujeta a este proceso de penetración porosa que todo lo abarca: «También a este respecto se entremezclan el día y la noche, el ruido y el silencio, la luz exterior y la oscuridad interna, el hogar y la calle».[25] En palabras de Bloch: «La casa tiene su parte de aire libre; es también una mezcla de espacio privado y espacio público».[26]

La casa en tanto construcción es una metáfora esencial en los textos de los teóricos críticos. Adorno y Kracauer escriben una carta a Löwenthal que firman como la «Oficina de Asistencia Social para Personas sin Hogar Trascendental». No es extraño que Kracauer, doctorado en Arquitectura, se haya entusiasmado tanto con un curioso proyecto urbanístico de la Costa Amalfitana. La porosidad napolitana es una categoría que remite a un tiempo al material de construcción y a la propia arquitectura.[27] Uno de los aforismos más célebres de Adorno («No hay vida recta en la vida falsa») es la expresión que cierra un apartado de *Minima moralia* que trata justamente de la vivienda. En el espacio privado burgués, la tarea del teórico crítico consiste en llevar el antagonismo entre vivienda privada y espacio público que ha visto en Nápoles al propio salón comedor o, por decirlo así, romper desde dentro el «cajón sofocante de la casa». En *Calle de dirección única*, Benjamin marca el camino en este sentido cuando coloca disimuladamente el calvario lukacsiano sobre el acolchado espacio interior de la burguesía. Porque la disposición del interior es de una «exuberancia desalmada» y «solamente se vuelve verdadera comodidad ante el cadáver»:

> El interior burgués de los años sesenta a noventa, con sus gigantescos aparadores rebosantes de tallas de madera, los rincones de sombra donde se alza la palmera, el mirador escudado por la balaustrada y los largos corredores con la cantarina llama de gas, es una >morada que solo para el cadáver resulta adecuada. «En este sofá, la tía solo puede ser asesinada.»[28]

En la primera obra en que se presenta como pensador independiente —su tesis de habilitación sobre Kierkegaard, redactada a comienzos de la década de 1930—, Adorno convierte esta clase de espacio en el escenario donde se despliega toda la interioridad burguesa.

Y es que la morada para cadáveres que presenta Benjamin es reinterpretada por Adorno como un infierno lleno de fantasmas, volviendo así a la lógica de la apariencia y la introducción de sentido: al alma se le atribuye aquella «exuberancia desalmada» y los muebles de la casa remiten a una vivacidad y a un sentido engañosos. En el estudio sobre Kierkegaard se dice lo siguiente sobre un espacio interior que aparece en los escritos del filósofo danés:

> Las formas espaciales del *intérieur* no son más que mera decoración: ajenas a la finalidad que representan y desprovistas de un valor de uso propio, se encuentran solamente en la vivienda aislada, a la que dan forma conforme a su propia disposición. La «lámpara en forma de flor», el ensueño oriental expresado en el velo que cubre la pantalla y en la alfombra de caña, la habitación como un camarote lleno de adornos acumulados en los viajes marítimos...; todo este espejismo de ornamentos caducos no recibe su significación del material del que está hecho, sino del propio *intérieur*, que reúne la engañosa apariencia de las cosas en forma de bodegón.[29]

Toda la energía crítica que Adorno despliega en ese libro apunta al propio Kierkegaard, al que quiere sacar de semejante espacio. Ello le obliga a introducirse en un Positano imaginario, en la «ontología del infierno» bajo la cual se oculta la fina y engañosa capa de la teoría kierkegaardiana sobre la existencia. Ahí pone al descubierto toda la filosofía de Kierkegaard presentándola como una criatura intermedia de carácter demoniaco, como un muerto viviente: «Es el no-poder-morir como eternidad negativa», apunta Adorno.

Pero Adorno puede trabajar luego a la manera de Clavel y, como un maestro de las voladuras, hacer saltar por los aires el sujeto que Kierkegaard ha hecho mítico: «Solo la imagen del infierno [...] saca al hombre del encantamiento de su extraordinaria inmanencia, si bien lo hace quebrantándolo».[30]

Por lo demás, Adorno lleva las voladuras a un contexto que no tiene nada que ver con la intimidad ni con los espacios interiores ni con nada parecido. Es algo que traslada por ejemplo a las obras tardías de Beethoven, sobre las cuales actúa como si fuera el maestro del dinamitado de Gilbert Clavel. La subjetividad, dice, «hace estallar [las obras de arte] no para expresarse, sino para deshacerse inexpresivamente de la apariencia del arte. De las obras no deja más que escombros y solo es capaz de comunicarse en forma cifrada a través de los huecos por los que erupciona». Se dinamita lo que en el proceso de inserción de sentido se ha convertido en segunda naturaleza y lo que se ha hecho demoniaco en un personaje residual merced a la inmigración. Y así como Clavel creaba «espacios huecos» *(Hohlräume)* en su torre abismada en los acantilados, Beethoven produce también «espacios vacíos» *(Hohlstellen)* en la obra de arte dinamitada.

CAPÍTULO 13

El hombre del abismo

Como ya hemos señalado, la demonología positana pasa en Adorno por un cierto periodo de latencia. En el ensayo sobre *Wozzeck* se anuncia ya el encuentro con el doble, sin que aparezca todavía esta figura. El sujeto solitario —y expresionista según el texto— quiere exteriorizar su sufrimiento, su soledad, y se encuentra con una tradición musical que ya lo ha utilizado todo y que por tanto se ha hecho inútil para la expresión genuinamente subjetiva. El artista, en su anhelo de expresión, tiene que fraccionar una y otra vez su material hasta que experimenta un vuelco. Entonces, dice Adorno, la materia musical se emancipa merced a la disposición en fracciones de ese deseo expresivo del compositor que es lo que ha desencadenado el proceso. Y si este quiere participar en el proceso iniciado *contre coeur* por él mismo, ha de sustituir su sufrimiento expresivo por la «voluntad constructiva»: «En el instante en que la armonía puntual y su correlato formal constructivo se emancipan del dominio de la expresión psicológica bajo la voluntad constructiva, se produce un vuelco». Pero con este vuelco, el compositor se transforma en un Clavel (que se dinamita a sí mismo): «El individuo explosivo deja de ser meramente individuo».[1] Esta es, una vez más, la tarea compositiva que Adorno ve realizada de manera ideal en la época final de Beethoven. No se trata de una liberación por el lado del sujeto (que, por el contrario, se retira). Es una liberación por el lado del material musical, que en ese vuelco se hace poroso.

No obstante, este mismo giro, este catastrófico derrumbe de las intenciones subjetivas que lleva a la creación de la constelación porosa, es la «sustancia teológica de la realidad»,[2] la verdad sobre

la que orbita el ensayo de *Wozzeck*. De este modo se hace finalmente visible lo que en realidad *constela* el escrito de Adorno (debajo de la superficie legible en términos convencionales). Lleva en su interior variaciones sonoras del vuelco, del colapso subjetivo, de la catastrófica voladura, del hacerse poroso. Como en el artículo de Benjamin y Lācis, aquí tenemos la porosidad como escenario teatral, como un orificio por el que asoma la verdad. Pero esta verdad es una vez más la verdad acerca del hecho de hacerse poroso, esto es, del derrumbe mismo, y se la hace girar en una constelación formada por pequeñas porosidades sonoras.

Todas las secciones del ensayo sobre *Wozzeck* son variaciones de este centro constructor, esto es, variaciones en torno al derrumbe. En la primera se produce el vuelco de la relación tradicional maestro-discípulo para pasar a la soledad del profesor y del propio discípulo, en vista de lo cual lo único que se puede transmitir es el propio arte de la música. Pero este arte, la técnica misma de la variación musical, ahora supone el hundimiento de la elección convencional del tema y la variación; aquello que se varía pasa por encima de este antagonismo, así que al final ya no hay temas independientes: pura porosidad. En la tercera parte, el duelo entre el artista ávido de originalidad y la reluctante tradición se ve atravesado por la constelación de las ruinas de las formas musicales desbaratadas. Al término del ensayo se presentan las anteriores composiciones de Berg como un periodo de transición, como una quiebra siempre fecunda, y la ópera *Wozzeck* como la transición hacia el *Concierto de cámara*, es decir, como el material que resulta relevante para la constelación del concierto de cámara.

Así pues, en el primer ensayo sobre *Wozzeck*, el nuevo modelo de interpretación filosófica y de estilo ensayístico de Adorno está desarrollado prácticamente en su totalidad. Falta, sin embargo, una conexión decisiva. Porque la segunda naturaleza de la convención musical contra la cual se rebela el compositor deseoso de expresarse para dinamitarla mediante su retirada no se ha

planteado todavía en el mecanismo del ser demoniaco. Al final del escrito se habla también del «hombre del abismo», pero como una simple referencia al drama original de Georg Büchner.

CAPÍTULO 14

Caminata por el cráter

La puesta en escena del *Wozzeck* fue todo un éxito para Berg. Adorno asiste a la primera representación y, en compañía de Benjamin, a la segunda, de la cual informa prolijamente a Berg en una de sus cartas.[1] A diferencia del simple estudio de las partituras, la puesta en escena le permite extraer nuevos conocimientos, así que en ese mismo correo Adorno pasa enseguida a sondear las posibilidades que tendría de escribir él mismo un nuevo ensayo sobre *Wozzeck*. De todas formas, tiene otra razón para pretender abordar de nuevo la presentación de la verdad en la ópera de Berg. Y es que la batalla filosófica librada en Nápoles no acaba de tener un efecto prolongado en Adorno. La reagrupación mental de sus fuerzas va a toda marcha, y hasta ha aumentado de intensidad: «Desde el otoño del año pasado —desde la importante discusión en Nápoles con Walter Benjamin—, mi filosofía ha experimentado un notable desarrollo, cuyas primeras muestras se hallan ya en el artículo del *Anbruch*. Sin embargo, al reflexionar sobre mis ideas me ha resultado del todo evidente que mis antiguas categorías son imperfectas e insuficientes»,[2] escribe Adorno en marzo de 1926.

Lo que en el otoño del año anterior le llevó a descubrir y probar de inmediato un nuevo ideal estilístico ahora resulta que desencadena en él una búsqueda teórica que se quedará atascada por un exceso de ambición. Al poco tiempo no le queda más remedio que admitir ante Berg que no puede llevar a efecto el proyecto de su segundo ensayo sobre *Wozzeck.* Mientras tanto, se ha acercado al comunismo «partiendo de principios metafísicos y pasando por la epistemología, por una filosofía de la historia positiva

y por una teoría política»,[3] tal como él mismo esquematiza al describir el camino que ha recorrido en su aproximación al comunismo. Pero en un principio no le sale bien. Y trata de poner orden. Como todavía quiere ser compositor, se centra primero en la constelación, que ha convertido en una técnica de composición, además de en técnica de escritura. Él mismo reconoce que «nada en la música es más importante que una construcción formal imaginativa, mucho más importante en realidad que la personalidad e interioridad del "individuo" (¡que sin embargo se supone dialéctica!) y sobre la que he trabajado intensamente en todos mis años kierkegaardianos».[4]

Pero Adorno va enriqueciendo poco a poco este modelo con elementos demoniacos. En su primer ensayo sobre *Wozzeck*, el «hombre del abismo» no participaba todavía en el duelo de la «gran tradición».[5] Sin embargo, en su análisis del *Quinteto para instrumentos de viento* de Arnold Schönberg, la forma tradicional de la sonata ya viene de un «oscuro fundamento emocional», tiene un «origen instintivamente natural».[6] En el segundo ensayo sobre *Wozzeck*, concluido finalmente en 1929, el abismo desde el que los demonios ascienden como caracteres objetivos es la propia «subjetividad».[7]

En el ensayo sobre Schubert del año anterior ya se ha producido el encuentro con el demonio. La escena, sin embargo, no está protagonizada por ningún sujeto, sino por el objeto investigado. Pero el proceso es el mismo: los popurrís —la imagen dialéctica— reflejan el carácter demoniaco de un paisaje de postal caracterizado por una ambigua eternidad y lo fuerzan a entregar su verdad, a ajustarse él mismo a la constelación. Lo reflejan «infernalmente», conforme al escenario del averno. ¿Y cuál es el resultado de esta constelación? Respuesta de Adorno: «Es ante todo el paisaje de la muerte».[8]

Al fin hemos llegado a nuestro destino. Desde la tarjeta con vistas hasta el paisaje de la muerte que figura al inicio del ensayo sobre Schubert hemos recorrido un largo camino con Adorno. Los

popurrís de la música de Schubert han sido a este respecto de gran ayuda. Pero ¿tiene eso algo que ver que Schubert? A fin de cuentas el ensayo lleva un título lapidario: «Schubert», sin más. No es un artículo que aborde algún aspecto colateral de la obra o la vida de Schubert, como por ejemplo los riesgos y las oportunidades de su pervivencia en los popurrís creados con sus composiciones. Da la impresión de que Adorno trata de analizar nada menos que la obra completa de Schubert. Y si uno dispone de una veintena de páginas para desarrollar semejante asunto, ¿no es más bien temerario dedicar tanto espacio a la descripción del paisaje de un cráter? Dicho de otro modo: si la constelación ha de ser verdaderamente un método para hallar la verdad del objeto analizado, entonces ¿cuál es la verdad de Schubert? En el ensayo sobre *Wozzeck* se nos contaba cómo se llega a la porosidad musical; era en todo momento la representación del derrumbe. En el dedicado a Schubert, estamos ante el paisaje de un cráter. Tenemos, pues, que revisar el «paisaje de la muerte» junto con Adorno, tenemos que subir al Vesubio.

El ascenso al Vesubio parece liberarnos al fin del eterno dilema del turista: ¿qué elemento más poderoso que un volcán podría ofrecernos esa sensación única por la que hemos emprendido nuestro viaje? Ya en la *Crítica del juicio* de Kant, «los volcanes, con toda su fuerza destructiva»,[9] forman parte del catálogo de fenómenos naturales capaces de provocar en nosotros el sentimiento de lo sublime (junto con los peligrosos riscos, los huracanes, el océano encolerizado y otras manifestaciones similares). Pero ha de darse una condición: «que nos encontremos en lugar seguro».[10] Porque el que se atemoriza «no puede en modo alguno juzgar sobre lo sublime de la naturaleza»,[11] pues en esos momentos está concentrado en algo tan elemental como la salvación de su propia vida. He aquí, en última instancia, una ventaja genuina del turista frente al lugareño. Mientras que este último se encuentra dentro de la zona de peligro en caso de

erupción volcánica, el visitante (que el resto del año vive seguro) puede experimentar el sublime sobrecogimiento. Como apunta Boris Groys: «Para Kant, el sujeto de las ideas racionales infinitas es ante todo un turista».[12]

Bien es verdad que, en la época de Kant, el Vesubio no había caído aún bajo la férula de los Cook. Será en 1887 cuando John Mason Cook, el «hijo» de Thomas Cook and Son, adquiera el teleférico que había entrado en funcionamiento ocho años atrás. Y poco antes de morir puso en marcha un proyecto que habría de llevar un tranvía eléctrico hasta el extremo inferior del *funicolare*. El Vesubio, sin embargo, se rebeló: en 1906 entró en erupción y destruyó los últimos tramos de la línea del funicular, con lo cual el ascenso hasta la cima tenía que hacerse en mula. Pero tres años más tarde se volvió a construir la parte dañada y se añadieron dos nuevos vagones al ferrocarril, que gracias a la electricidad instalada poco antes podía circular también por la noche. En la década de 1920 eran tantas las personas que aguardaban para subir al volcán que incorporaron otro más.[13] La idea de los paquetes turísticos hizo posible que cualquiera que reservara un viaje al centro o al sur de Italia obtuviese además un pasaje para el ascenso al Vesubio, aunque no lo quisiera.[14]

La reducción de lo sublime en términos mentales corrió pareja al menoscabo técnico. Ya Fontane había eliminado la visita al Vesubio de su plan de viaje,[15] aunque no por eso dejó de utilizar el volcán como metáfora de sus problemas intestinales. Y Gilbert Clavel no tardó en convertirlo en el motor de su automóvil corporal:

> Acabo de ponerme un tubo alargado en el escape del intestino, cargadísimo de depósitos, y he dejado que salga una clara y salutífera agüilla. A continuación, se ha producido una erupción vesubiana que ha convertido mi trasero en una mira telescópica.[16]

Quizá por eso Adorno prefirió ascender al Vesubio de una manera poco convencional. Quienquiera que camine por el cráter al comienzo del ensayo sobre Schubert viene de la otra dirección, sale

directamente del abismo.

Cuando en este escrito aparece el abismo del volcán, al que en 1925 era posible aproximarse de una manera asombrosa, es para hablar de la profundidad tectónica de la que emerge el visitante, pero como si se estuviera perdiendo algo. Porque solo fuera del abismo se recibe la luz «hacia la que antes se dirigía ciegamente la masa incandescente». En el abismo había una fuerza activa extraordinaria, pero completamente ineficaz cuando se trata de ver la luz de las estrellas. Las estrellas iluminan únicamente a quienes han salido sanos del abismo, mientras la «mano clamorosa», rugiendo allí abajo, en vano trata de «agarrar su inalcanzable apariencia». El demonio que campa a sus anchas en aquella profundidad sin límite no es otro que el sujeto introductor de sentido. Es el sujeto que quiere convertir en propio el mundo ajeno «introduciendo» en él su poder expresivo. En el caso que nos ocupa, este sujeto se llama Beethoven. Nueve años antes de su ensayo sobre el estilo tardío de Beethoven, Adorno no establecía aún diferencias entre el Beethoven maduro y el de su época final. Beethoven era el modelo del sujeto capaz de articular una expresión poderosa, incluso del sujeto violento. Es, por tanto, «la potencia de la voluntad activa», la mano clamorosa que arroja las masas de lava contra las estrellas y que mediante esta erupción de voluntad hace surgir el volcán mismo. Todo esto se produce en el inframundo, debido a la manera en que opera la imagen dialéctica, que transmite a cualquiera de los sentidos introducidos la frialdad mortal de quien ha realizado la operación.

Conforme a lo que describe Adorno, quien haya logrado salir del abismo y llegar hasta el paisaje circundante puede considerarse afortunado. Porque es en este paisaje donde se salvaguarda la luz contra la que nada puede hacer la mano clamorosa. «En cambio, en el irregular borde del cráter exterior se alzaban unos fragmentos angulosos que aparecían iluminados por la luz de la luna y bañados por un brillo frío y de un tono verdiargentado. Durante mucho tiempo no logré desprenderme de la retina la sobrecogedora belleza de

aquel paisaje astronómico que solo parecía conocer los incandescentes colores de las piedras preciosas»,[17] escribe Sohn-Rethel a propósito de su ascenso al Vesubio un año después de haberse encontrado con Adorno.

Pero la belleza no es un fin en sí misma. Esa luz especial ilumina ahora la «verdad», aunque puede que en un primer momento quedemos decepcionados, pues la verdad que se ilumina no es más que el abismo y el relato de cómo se llegó a él. El paisaje creado por la erupción volcánica es lo que enmarca aquel orificio abierto en la tierra, del cual nada sabríamos si no estuviera envuelto por el «poderoso silencio» de las «líneas» del paisaje circundante. Es la constelación que gira en torno al cráter. Por eso, en el ensayo se habla siempre en pasado del sujeto monstruoso que se halla en el abismo, pues la constelación solamente es factible una vez que se ha dinamitado la imagen dialéctica originada por el sujeto. Y solo a través de la constelación sabemos de la existencia de la imagen dialéctica.

De ahí que el paisaje de la constelación tenga tan pocos elementos propios que ofrecer, y de ahí que únicamente haga patente la «imagen demoniaca» de las profundidades. Es ella la que hace perceptible el abismo al orbitar en torno suyo. Y esta es la conexión que existe entre la imagen dialéctica y la constelación: la segunda es la destrucción de la primera. Solo en este sentido puede decirse que la constelación adorniana forma parte de la imagen dialéctica: ella no habla más que de la imagen dialéctica, es su continuación, pero mediante su destrucción.

Así es como se aclara finalmente en qué consiste la «verdad» del paisaje schubertiano, cómo se resuelve el enigma «Schubert». Se muestra entonces el mecanismo de la imagen dialéctica y la constelación que ha conducido justamente a la revelación de esa verdad. La voladura y la constelación del paisaje de la música schubertiana por medio de la imagen dialéctica del popurrí lleva nada más y nada menos que al conocimiento de la verdad de la imagen dialéctica y la constelación. En el cráter del Vesubio, Adorno

descubre un ejemplo de su nueva teoría. El monte del Vesubio es la mayor porosidad que pueda concebirse, un solo orificio con un borde exterior. Adorno traslada a un escenario natural la estructura social hallada por Benjamin y Lācis, y de este modo vuelve al origen mismo de dicha estructura. Porque la piedra es, no lo olvidemos, el punto de partida de la definición de la porosidad ofrecida en el *Denkbild* napolitano, y es porosa porque es una roca magmática.

La concepción adorniana de la historia natural encuentra aquí una imagen formidable: lo que parece un primigenio paisaje infernal es un subproducto de la burguesía dinamitada.[18] «El suelo (a unos mil cien metros sobre el mar) muestra las múltiples formas que han adoptado las escorias volcánicas y las masas de lava enfriada»,[19] señala la guía Baedeker. Sohn-Rethel lo describe mucho mejor: «La lava se había solidificado en forma de brazos y piernas, de serpientes de todos los tamaños y curvaturas, de cocodrilos y de otros animales de cuerpos lisos y lampiños, cual si fueran las entrañas del infierno»,[20] y aquí retoma el término empleado por Kracauer en su descripción de la torre de Clavel: *entrañas*.[21]

¿De eso se trata? ¿Es eso todo? ¿En esto consiste la promesa de la verdad de la filosofía adorniana? Cualquiera que sea el objeto que se proponga, ¿se llega siempre a lo mismo? ¿Es decir, un mecanismo puramente formal que parte de algo en cierto modo demoniaco y de una idea estructural que escapa al propio demonismo pero solo para presentarse de una forma más clara? ¿No cabría esperar de Adorno una especie de instrumental crítico que permitiera llevar a cabo un análisis relevante de las obras de Berg, Schubert y Kierkegaard desde el punto de vista social y político?

Esta misma desilusión es la que explica en buena medida la consternación de los estudiantes del 68, que electrizados por los análisis de Adorno se encuentran con que la única praxis derivada

de ellos es un movimiento alucinatorio de textos que giran en torno a sí mismos. Porque los escritos sobre Berg, Schubert o Kierkegaard no se presentan como obras secundarias, como simples meditaciones ensayísticas de alguien que habría querido convertirse en compositor. Para Adorno, aquí está operando ya el propio acontecer de la verdad, es decir, el análisis de una sociedad que todavía no es ideal, al cual se añaden indicaciones de cómo podría llegar a serlo. El hecho de que estas instrucciones prácticas no sean más que unos simples principios estructurales de carácter formal supone una gran decepción para los lectores de Adorno, algo que sin duda han debido de experimentar todos, aunque solo sea como una simple sensación epidérmica. Pero ahí reside también su enorme fascinación. Adorno convierte un método de composición en una práctica utópica y desarrolla un materialismo de la forma estética. Si toda persona quedase expuesta a las imágenes dialécticas que pueden descubrirse en las producciones sociales, si todos se asustaran de ellas y gracias a este espanto se deshicieran de sus propios demonios y la materia quedara libre, entonces estaríamos ya bastante cerca de la sociedad ideal tal y como la concibe Adorno.

Además, en este entrelazamiento de la constelación con las voladuras que a ella conducen, en este entrelazamiento de los círculos perpetuos con una narración cargada de tensión dramática, se encuentra una de las razones fundamentales del profundo poder de sugestión que tienen los escritos de Adorno. Todos y cada uno de ellos provocan un efecto impresionante en sus diversos apartados al repetir de manera incesante el camino en círculo en torno al cráter. Pero el área abarcada por este peregrinaje comprende asimismo los pasos dados en el radio de la circunferencia. Es el camino que sube desde el abismo hasta el reborde mismo creado por él, y en este recorrido se cuenta la dramática historia del sujeto que deviene demonio y la de su propia demolición.

En el ensayo sobre Schubert, por ejemplo, se recorre primero un gran círculo y, al final, bajando al abismo, se llega hasta el infierno. El encuentro con el doble «demoniaco», con el «alma que se hunde» y se reconoce a sí misma como algo «ineluctablemente inscrito en el contexto natural», hace posible aquella voladura del demonismo subjetivo que en realidad lleva hasta el cráter del principio del ensayo. El círculo que forma el artículo entero consta de tres párrafos que a su vez giran en torno al abismo, y en este orbitamiento cuentan además cómo es posible semejante movimiento; Adorno desarrolla de este modo la idea hegeliana según la cual la totalidad del sistema filosófico es un círculo compuesto por otros muchos círculos, un «círculo de círculos».[22]

Aquí, los «pequeños» rodeos en torno al cráter se ponen en escena de diversas maneras. En el tercer párrafo, Adorno se permite incluso una suerte de clímax dramático, pues en ninguna otra parte se entra tan claramente en el abismo, y la perspectiva de la salvación permite al ensayo llegar a un verdadero punto final. Pero además de mostrar la imagen del volcán, el primer párrafo presenta también una voladura: la falsa recepción de Schubert a través del Romanticismo deja en sus obras «espacios huecos de la subjetividad en ellas erupcionada».[23]

Al igual que el apartado central del ensayo sobre *Wozzeck*, el segundo párrafo de «Schubert»[24] se presenta como un círculo medio que está más pegado al centro del ensayo entero. Una vez desmantelado el paisaje de postal merced al encuentro con el doble demoniaco, la estructura del objeto estudiado pasa a ser algo programático: la música de Schubert aparece en el artículo como la «construcción excéntrica de aquel paisaje en el que cada punto está a la misma distancia del centro».[25] Y, como en el artículo sobre *Wozzeck*, el análisis del material musical tiene su *locus* principal en el recorrido circular del centro. Disponiendo de un instrumental tan sofisticado, Adorno puede reducir su andadura circular trasladando a la propia forma de la música schubertiana el contraste del sujeto pasivo y lleno de expresividad que al comienzo del ensayo está

repartido entre (la manera de morir de) Beethoven y Schubert, y de este modo surge su propia caracterización. En el ensayo está también la «mano clamorosa», la aspiración a la totalidad, «la voluntad abstracta de una pura inmanencia formal».[26] «La invención atraviesa con una fuerza constructiva [el ser de las objetividades formales] partiendo del sujeto.» Pero al mismo tiempo estas objetividades formales —la forma de la sonata, por ejemplo— se vuelven frágiles: se practican orificios «en la estructura de las intenciones subjetivas» y de este modo, en esta constelación central, merced al colapso de la «afirmación de la persona» y de la «voladura» de las «ideas» de ella misma, se constituye la propia forma de la constelación.

El recorrido de una constelación con tres paradas, es decir, tres párrafos que giran en torno al abismo, es un principio formal que está presente en muchos de los escritos de Adorno. «El concepto de Ilustración», por ejemplo, el ensayo que sirve de introducción a la *Dialéctica de la Ilustración*, consta igualmente de tres recorridos circulares dentro de los cuales tiene lugar a su vez un estremecedor encuentro con el sujeto. Sin embargo, en las obras de Adorno hay una puesta en escena alternativa que pone a prueba por primera vez en el estudio sobre Kierkegaard. Se trata de una estructura que se hace necesaria en el momento en que el objeto que se va a examinar ofrece más resistencia. A los compositores Schubert y Berg no hacía falta más que seguirles los pasos en sus caminatas consteladoras; pero ¿qué pasaría si se quisiera intentar ayudar, por ejemplo, al enardecido Beethoven a salir de su abismo para formar una constelación? Esto es justamente lo que nos plantea el sujeto de Kierkegaard encerrado en su espacio interior. A lo largo del estudio, Adorno lleva a este sujeto a encontrarse con distintos dobles, hasta que finalmente acaba en la ya citada «ontología del infierno» y se puede hacer saltar por los aires al sujeto kierkegaardiano. Entonces, los objetos que forzadamente participan

de la horripilante orgía de su lujoso espacio interior quedan al fin liberados. Y pueden reunirse en una constelación que nos muestra la «verdad» sobre Kierkegaard, como ya sucedía en los artículos sobre Schubert y Berg. De todas formas, esto solo aparece tras el largo viaje al infierno, en el último capítulo del libro. ¿Y qué es lo que nos muestra este capítulo final? Lo mismo una vez más, pero en un recorrido rápido. Porque aquí interviene el mismo procedimiento: la verdad que se puede constelar a partir de Kierkegaard no es más que la simple revelación del mecanismo de la imagen dialéctica y la constelación, la verdad sobre el obstinado sujeto introductor de sentido y sobre cómo podemos abordarlo.

Pero si no siguiéramos la pista a un análisis social que en este modelo ha demostrado tener una especie de beneficios colaterales, no estaríamos valorando debidamente a Adorno. Y es que, en el momento en que se descubre la constelación, se somete también a examen la situación social que ella misma provoca, esto es, la cosificación y la alienación del momento. El libro sobre Kierkegaard, por ejemplo, termina poniendo de manifiesto lo que esta situación supone específicamente para el involuntario fabricante de la cosificación, para el proletariado: pobreza; para él, solo implica miseria. La misma miseria que tan insistentemente describen Benjamin y Lācis en su artículo sobre Nápoles y de la cual surge en realidad la misma porosidad: «La miseria se ha extendido aquí mas allá de sus límites, lo cual es reflejo de la más brillante libertad de espíritu».[27] Y esta es la razón también de que en Adorno las cosas concretas a las que el sujeto aspira adquieran a menudo el aspecto de algo comestible: «La felicidad sería, pues, como saborear el trozo de asado que hemos descrito antes»,[28] escribe en el libro sobre Kierkegaard. Y en el ensayo relativo a Schubert no solo expone la estructura de la constelación extraída del abismo, sino que además nos presenta la «buena comida» como un «bienestar»[29] corporal y

nada teórico. Lo mesiánico, eso a lo que siempre se remite en forma abstracta como esperanza, puede verse enriquecido en los escritos de Adorno con una realidad concreta, aunque sea mínima.

CAPÍTULO 15

Crepúsculo

Nadie sale intacto de Nápoles. La ingeniera Asja Lācis «derriba» a Benjamin cuando va hacia su *Calle de dirección única.* Kracauer, por su parte, empieza a analizar los fenómenos superficiales que halla en la sociedad. Antes de su viaje a Nápoles ya había asistido a espectáculos de revista, había comentado en clave sarcástica temas tan anodinos como el aburrimiento y hasta había compuesto dramas en miniatura sobre deslumbrantes personajes de la sociedad, como por ejemplo el bailarín Dodo. Pero para Kracauer estas observaciones no eran más que un simple divertimento, quedaban prácticamente aplastadas por las grandes cuestiones, por interrogantes fundamentales acerca de la posibilidad de la metafísica en una época en que ha desaparecido por completo. Es algo que desarrolló muy pronto en sus escritos y que convirtió en un principio programático, así es que no le quedaba más opción que enfrentarse a los hechos de una época que se había vuelto banal. «Puede que, para transformar de manera decisiva esta realidad, haya que aplicar la palanca a su propio medio, porque así se puede penetrar hasta el mismo fermento y arrancar la raíz de los excesos»,[1] escribe antes de viajar a Italia, en un artículo titulado «Gestalt und Zerfall» («Forma y desintegración»). Pero solamente después de la experiencia napolitana coinciden sus inclinaciones y sus principios programáticos, y solo con la constelación napolitana adopta el principio de la «palanca aplicada» una forma efectiva.

De todos modos, no es algo que suceda de golpe a su regreso de Nápoles. Después de su encuentro con Sohn-Rethel y Benjamin, Kracauer descubre a Marx por sí mismo. Tal como le expone a

Bloch en una carta de mayo de 1926, para él «la exigencia más actual»[2] es la del «marxismo, que se ha vuelto inactual como filosofía, y en manos de los filósofos oficiales de la Unión Soviética [...] se corrompe por completo; [...] ha de enfrentarse de nuevo a las formas genuinas de la verdad y crear de este modo una gran teoría revolucionaria». En este contexto, Kracauer simplemente traduce la idea marxista de la «asociación de seres libres» a términos de porosidad: «Cuantos más orificios y hendiduras haya, más ajustada será la mirada».[3] Ese mismo año publica un artículo que cae como una bomba —la demoledora recensión de la Biblia traducida por Buber y Rosenzweig, que considera arcaizante—, y lo concluye con una expresión programática: «La puerta de acceso a la verdad está ahora en lo profano».[4] Pero no será hasta 1927, en un ensayo titulado «El ornamento de la masa», cuando Kracauer se acuerde de la constelación napolitana y halle de este modo el instrumento preciso para acceder a la verdad.

> Es noche cerrada y las barcas de los pescadores que espejean a lo lejos, sobre la oscura superficie de las aguas, son luces claras —escribe Gilbert Clavel en su diario —. Una, dos, tres..., cada vez son más y más, agrupadas en forma de figuras, de constelaciones. El cielo que las cobija es idéntico; ¿estrellas refulgentes abajo y arriba? Me olvido de que tengo el mar bajo mis pies y solo veo las luces.[5]

Kracauer ha de viajar a París para tener una experiencia como esa. Sobre la imagen de la Torre Eiffel se superpone su propia impresión de Capri: hay que ver la torre «desde la Place de la Concorde —dice—, que tanto recuerda al mar de Capri, en el cual los fanales de las embarcaciones de los pescadores se mezclan en la noche con los astros del cielo».[6] La constelación sirve entonces para describir el molesto efecto lumínico de las grandes ciudades modernas:

> Nombres en pie y nombres tumbados componen esta selva centelleante. Tanto a los grandes como a los pequeños, a los anchos como a los estrechos, a todos hay que subirse como por una escala de cuerda, o bien, arriesgando la vida, saltar de una letra a otra. La diferencia en las dimensiones expulsa de ellos toda significación; solo se

> conservan los rasgos concretos de las imágenes de las palabras. La *o* circula acoplada en grupos de tres y la *m*, ávida de gloria, se planta en la oscuridad. Los elementos del lenguaje conocido se juntan en composiciones cuyo sentido no se puede ya descifrar.[7]

Por último, «El ornamento de la masa» describe otras composiciones igualmente insustanciales: se trata de las formas y figuras que trazan las chicas de revista (las Tiller Girls) y las grandes masas concentradas en los «estadios» donde tienen lugar tales espectáculos. Kracauer no ofrece aquí ni un atisbo de la ironía que suele imprimir a sus reflexiones sobre esta clase de fenómenos. Los presenta en tono serio, como un efecto de los procesos de racionalización de la sociedad capitalista, que para él son una copia estética de esta, porque tal como dice en la primera frase del ensayo: «El lugar que una época ocupa en el proceso histórico se determina más acertadamente analizando sus insignificantes manifestaciones superficiales que ateniéndonos a los juicios que la época emite sobre sí misma».[8]

Pero ¿qué es lo que sucede en el ensayo tras la descripción de las Tiller Girls y las masas congregadas en el estadio? A continuación se produce una fractura de tal calibre que podríamos llegar a creer que hemos caído por descuido en otro texto. Porque el «proceso histórico» en el que se inserta la época actual no es el proceso de la industrialización, la lucha de clases o, en términos más amplios, la época de la modernidad o la Ilustración. A la extrema actualidad de las Tiller Girls le sigue más bien, en un agudo montaje, la lucha de la humanidad contra las fuerzas de la naturaleza, contra las múltiples metamorfosis por las que pasa la ideologización del ineluctable destino y de la pseudonaturalidad, esto es, la lucha contra el pensamiento mitológico. Estaríamos pues ante una *Dialéctica de la Ilustración avant la lettre*.

La época capitalista supone, según Kracauer, un adelanto extraordinario en esta lucha contra el desencantamiento, y el ornamento de la masa forma parte de dicho progreso. Libera al individuo de cualquier imposición ideológica, de todo remanente de naturalidad; es un fin en sí mismo que no se puede utilizar en las

marchas militares o en otros fastos de la nación: «Las constelaciones no significan nada más allá de ellas mismas, y la masa sobre la que se levantan no es una unidad moral como la compañía en un ejército».[9] Ni siquiera el ser humano en tanto criatura natural queda exento de este proceso: «Restos del complejo humano entran en el ornamento de masas».[10] Al caracterizar los ornamentos de la masa como «constelaciones vivientes»[11] se está exponiendo ya su propio origen. Son las constelaciones establecidas en el *Denkbild* napolitano, y de ellas ha extraído Kracauer el ímpetu utópico y crítico: la selección de los restos humanos y su «agrupación en el medio estético se efectúa conforme a un principio que representa la razón dinamitadora de la forma de un modo mucho más puro que otros principios que hacen del ser humano una unidad orgánica»,[12] escribe Kracauer en un tono con claras reminiscencias de Gilbert Clavel.

La audaz conjunción de la historia de la humanidad y de las mujeres bamboleando las piernas es igualmente producto de la constelación, que no solo resulta fructífera para el objeto investigado, sino también para la propia forma del análisis. Porque no resulta nada fácil interpretar la verdad de lo prosaico. Para poder organizar todo lo encontrado se necesita el trabajo constructor de la constelación. La realidad no está en modo alguno «contenida en las observaciones más o menos accidentales del reportaje, sino que se encuentra única y exclusivamente en el mosaico que integra las observaciones aisladas sobre la base del conocimiento que estas proporcionan»,[13] escribe Kracauer en un estudio posterior sobre los asalariados. La yuxtaposición del pensamiento mitológico y los espectáculos masivos en el artículo sobre el ornamento nos proporciona un mosaico de este tipo, y se mantendrá como un elemento fundamental en la obra posterior de Kracauer.

Otro ensayo que tendrá consecuencias importantes más adelante, aunque en unas condiciones políticas muy distintas, descubre el principio de la constelación en la cultura popular contemporánea: se trata de *La obra de arte en la época de su*

reproductibilidad técnica de Walter Benjamin, donde el concepto *segunda técnica* es una clarísima reminiscencia de la relación que los napolitanos mantienen con los objetos técnicos. Mientras que la primera técnica todavía apunta al control de la naturaleza, la segunda —según Benjamin— va a permitir establecer «una armonía entre naturaleza y humanidad».[14] Es una técnica que amplía el revolucionario «espacio de juego»[15] que en el artículo sobre Nápoles se convertía en escenario de nuevas constelaciones imprevistas. «La función social que es decisiva en el arte actual consiste en la iniciación de la humanidad en este juego "armonioso". Cosa que vale, sobre todo, para el cine»,[16] apunta Benjamin más adelante. Defiende, por tanto, la técnica cinematográfica frente a las técnicas artísticas tradicionales sobre la base de la constelación: «El pintor conserva en su trabajo la natural distancia con la realidad de su tema; y, al contrario, el cámara penetra profundamente en el tejido de la realidad que se le ofrece. Las imágenes que obtienen uno y otro dan como resultado procesos que son completamente diferentes. En concreto, la imagen del pintor es total, mientras que la del cámara está hecha de múltiples fragmentos que son coordinados según una ley nueva».[17] Esta técnica se presenta asimismo como un baluarte defensivo frente a cualquier ideologismo, en este caso contra el aura que los fascistas imprimen al arte convencional. Y merced a la inconfundible influencia del «libre montaje de acciones independientes y arbitrariamente escogidas (las atracciones)»,[18] Serguéi Eisenstein se nos presenta como otro de los discípulos de Meyerhold que, junto con Asja Lācis, participa de la figura de la constelación.

La constelación viene de la práctica de la «gente sencilla», del espectáculo de la vida cotidiana. Kracauer se sirve de ella para describir una nueva cultura popular que ha surgido en las ciudades modernas. Y Benjamin, por su parte, la toma por la técnica estética más avanzada, pero adecuada sobre todo para las masas.

Adorno va desde el principio por un camino distinto cuando transforma el espectáculo de la cotidianidad en un paisaje que se puede conocer caminando por él en solitario. No cambió su teoría en ningún sentido, pues para él la experiencia napolitana implica desarrollar primero una teoría consistente. Y esto es algo que efectúa a principios de la década de 1930 en su libro sobre Kierkegaard.

Resulta muy tentador imaginar cómo podría haber surgido en otras condiciones temporales algo así como una Escuela Napolitana en lugar de la Escuela de Fráncfort: un pensamiento de la cultura cotidiana contemporánea formulado de manera distinta, conforme al temperamento de cada cual, y extraído necesariamente de los últimos burgueses solitarios amurallados en su espacio interior. Sin embargo, esta escuela no tuvo la posibilidad de desarrollarse. El estudio sobre Kierkegaard se publicó en la editorial J. C. B. Mohr (Siebeck) el mismo día en que Hitler llegaba al poder.

CAPÍTULO 16

Intestinos ofídicos

En septiembre de 1925 se reúnen cuatro jóvenes varones en la ciudad de Nápoles; todos están empezando a servirse de los fenómenos superficiales del mundo de su alrededor para analizar el mundo en general y descubrir asimismo cómo llegar quizá a uno mejor. Así es que Kracauer y Adorno hablan de los demonios de Positano, de las taraceas de Sorrento, de los curiosos e inquietantes monstruos marinos; son imágenes de la interioridad personal del sujeto kierkegaardiano que quieren imponer frente a los seductores proyectos de una nueva rítmica de la comunidad, frente al poroso entrelazamiento que Sohn-Rethel intenta imprimir en el pensamiento marxista dándole la expresión adecuada, y que Benjamin ha aprendido de Asja Lācis como una lección de ese comunismo que pide paso. Todos luchan entre sí; todos roen los huesos de sus respectivas teorías; pero uno de ellos tiene un estilo «terrorista», en tanto que otro trata de compensar con su fluidez inteligente el hecho de ser el más joven.

Mientras aquellos cuatro jóvenes intelectuales amistados y enemistados entre sí están inmersos en una batalla filosófica que les servirá para desarrollar una utopía social, literaria y epistémica, el mundo ha asistido a otro combate nada filosófico y ya resuelto tiempo atrás.



Postal de Walter Benjamin a Gershom Scholem con una consigna de Mussolini.

«No guarda la menor semejanza con el rompecorazones que muestran las tarjetas con vistas —escribe Benjamin a propósito de Mussolini en septiembre de 1924—; es deshonesto, indolente y tan fatuo como aquel personaje untado de la cabeza a los pies con aceite rancio. Tiene un cuerpo pesado y tan falto de articulación como el puño de un orondo tendero.»[1]

En 1922, Mussolini había manifestado abiertamente en Nápoles que deseaba asumir la presidencia del Consejo de Ministros, cosa que logra gracias a la Marcha sobre Roma. En el momento en que Benjamin pone por escrito sus observaciones sobre Mussolini, este lucha por afianzarse en el poder; es demasiado evidente que ha participado en asesinatos políticos. Pero al año siguiente, cuando aquellos cuatro teóricos críticos se encuentran en Nápoles, Mussolini ya se ha impuesto del todo. Y el fascismo europeo inicia entonces su marcha triunfal. Kracauer es el único de los cuatro teóricos reunidos en Nápoles que alude en sus textos a la amenaza del fascismo. Y es que, en «Felsenwahn in Positano» («Delirio en las rocas de Positano»), Clavel se nos presenta casi

inadvertidamente como un revolucionario que arrebata espacios huecos a las ninfas de las aguas. El resto del ensayo es más bien un análisis de su demonismo. Cuando Kracauer y Adorno van a verlo, Clavel lleva diecisiete años dinamitando grutas, y todavía no se vislumbra el final de las voladuras.



El maestro de obras prusiano de Gilbert Clavel.

Para entonces, el maestro de obras prusiano que le ayuda con las voladuras tiene ya la fisonomía de un napolitano y, como apunta Kracauer, va a morir allí, en aquella ciudad. «Los seres humanos también explotan, pues nunca se alcanza el final.»[2] Si Kracauer se muestra tan pesimista con la lucha que Clavel ha emprendido contra las demoniacas aguas es porque después de tanto batallar contra los elementos, este se ha convertido en demonio. «Por mucho que Clavel crea haberse liberado de la naturaleza, es ella la que finalmente se impone.»[3]

Se puede retratar a Clavel como un héroe que se enfrenta a su enfermedad y a una naturaleza hostil mediante un proyecto fascinante que habrá de llevarle toda la vida. Sin embargo, por regla general se le presenta de un modo radicalmente distinto. Norman Douglas, un inglés encandilado de la isla de Capri, nos lo muestra como un joven suizo contrahecho que tiene «unos modales cargantes y casi ofensivos, un color malsano en el rostro y una voz terrible que causa irritación».[4] La forma de su cuerpo hace que se le tome por una criatura que no pertenece a este mundo. Tal como se apunta en una necrológica suya: «Los italianos [...] veían en él a un demonio, "*diavolo rosso*" lo llamaban; una criatura a la que temían como hechicero, pero a la que adoraban como portador de buena fortuna. Por eso tocaban a escondidas su cuerpo».[5]

El propio Clavel contribuyó a crearse esta imagen demoniaca, pues su combate contra el terreno donde se asienta la torre no hace más que intimidar a la gente. Entre las muchas dolencias y afecciones que padece se encuentra la falta de un testículo, que según dice conserva su madre dentro de un tarro de cristal.[6] Y de esto saca también partido, convirtiéndolo en una marca de estilo personal.

Una gruta en la que planea hacer conciertos y que abre en las rocas mediante voladuras, tendría justamente la forma de ese testículo: «En esta forma básica convierto en piedra —sin que nadie lo note— algo que la naturaleza me ha quitado en la parte más viva de mí».[7]

Kracauer percibe el demonismo de Clavel en la propia construcción de la torre: «Anticipación del constructivismo, cristalina y sin ornamentos, esta edificación se halla emparentada solo en la superficie con el estilo de la Bauhaus. Porque tras las formas acecha la furia, que como una energúmena pincha en el vacío. La cama se mueve; como la del cuento, está hecha para provocar escalofríos. Los estantes de la biblioteca giran por completo, y el moderno archivador está escondido en un nicho, de donde puede salir satánicamente dando un brinco».[8] Es muy probable que Clavel

hubiese estado de acuerdo con esta caracterización, pues no en vano él se veía más bien como un constructor de lo telúrico, por tanto, como un ilustrado. De las teorías del basilense Johann Jakob Bachofen, Clavel, también oriundo de Basilea, toma nota bastante tarde. Pero entonces saca provecho de la mítica teoría del matriarcado que aquel sostenía, y considera la torre como una «arquitectura de lo ctónico».[9]



En cualquier caso, la forma particular que presenta Clavel como persona no es más que algo externo, y la cámara de los horrores que es su edificación, un síntoma. La razón de su demonismo se halla en otra parte: Clavel se convierte en un demonio porque ha perdido el sentido de la medida. Los espacios vacíos, que en realidad sirven de protección frente a la gelatina de las aguas, se convierten a su vez en una forma irracional e inmanejable. «Nadie está a la altura de esta topografía de venas, que uno puede recorrer durante dos horas sin estar seguro de haber visto siquiera la mitad de los agujeros. [...] Las escaleras son insondables; una especie de intestinos ofídicos que se arrastran hacia las habitaciones.»[10]



Fortunato Depero, *Clavel nella funicolare (Clavel en el funicular)*.

Según el *Berliner Illustrirte*, solamente se puede salir de aquel «laberinto de corredores»[11] si se va acompañado. En el acuario, Kracauer no se ha fijado tanto como Adorno en lo gelatinoso. A él le interesaban más la porosidad, los sistemas de tubos y los dibujos geométricos, que recuerdan las venas de la torre de Clavel. En el momento en que lo fija como concepto, lo poroso se convierte en Kracauer en algo demoniaco, una caracterización contra la que Adorno lanza toda su artillería.

Pero de este modo se convierte en la imagen primigenia de una tesis que va a ser fundamental en la futura teoría crítica: que el fascismo no es un accidente de la historia provocado por unos bárbaros demoniacos, sino más bien la consecuencia de una Ilustración que se ha hecho arrebatadora.

CAPÍTULO 17

La pobre Parténope

Cuando se viaja en barco desde Capri hasta Positano se pasa junto a un pintoresco archipiélago conocido como Li Galli. Justo enfrente se alza la torre de Clavel. Su hermano René quiso comprar la isla más grande de las tres que componen el archipiélago,[1] pero se le adelantó el bailarín y coreógrafo ruso Léonide Massine, que la adquirió en 1922. Este, como buen propietario, tiene ya un proyecto en mente. Según Gilbert Clavel, «tiene la intención de levantar en la *isola lunga* una enorme edificación de veinte metros de largo por catorce de ancho (unas proporciones que no parecen buenas). A mí no me resultó nada claro su proyecto. Me habló de un pórtico griego hecho todo de mármol (!) y de una construcción en terrazas que utilizaría como teatro y escuela de baile. ¡Toda una colonia de bailarines en las islas de las Sirenas!».[2] Para la ejecución del proyecto contó nada menos que con Le Corbusier. Por lo visto, Elizabeth Taylor le ofreció un millón de dólares por todo aquello, pero Massine no quería vender la *isola*.[3] Será otro bailarín de fama mundial quien finalmente la adquiera en 1989: Rudolf Nuréyev.

En los antiguos tiempos mitológicos, el archipiélago estaba habitado por sirenas (Clavel las menciona en la propia denominación de las islas). Nos encontramos, según La Capria, justo en el centro del relato homérico, cuando Odiseo pasa por el golfo de Nápoles. Es el momento en que, gracias a sus trucos y artimañas, consigue pasar junto a las sirenas sin quedar embrujado, y estas, derrotadas, se arrojan al mar.[4] Nápoles recibió antiguamente el nombre de una de ellas, Parténope, porque el mar

la arrastró hasta sus costas. Adorno se alojaba frente a la bahía napolitana, en el Gran Hotel Vesubio, situado en el número 45 de Via Partenope.

En el ensayo inicial de la *Dialéctica de la Ilustración*, Adorno y Horkheimer convierten el encuentro con las sirenas en el punto culminante de la historia de la civilización, y, ya en la parte final del libro, van a dedicar todo un excurso a la *Odisea.* La *Dialéctica de la Ilustración* es una de las obras más influyentes de la historia de la filosofía de nuestra época. Al leerla por primera vez, se puede percibir claramente el impulso que electrizó a toda una generación. Y aun cuando no se entienda nada en esta primera lectura, lo que sí se comprende es que en ella se aborda todo, la historia de la humanidad en su conjunto, redactada en el instante de su mayor catástrofe.

Cuando Adorno se encuentra en el exilio en California escribe una carta a sus padres en la que les cuenta lo bien compenetrado que está con Horkheimer a la hora de redactar su *Dialéctica de la Ilustración*, a tal punto que, «muy a menudo, cuando uno comienza una frase, el otro dicta el final, algo que sin duda es posible porque siempre tenemos decidido de antemano lo que queremos decir»;[5] y, como es lógico, esto implica que ya han debatido en extenso lo que desean expresar. Pero también supone que la *Dialéctica de la Ilustración* ya existe, que Adorno se la trajo consigo de Nápoles y Positano a través de Kracauer. Y, como es natural, aquí nos acercamos a la fantasmagoría mitológica que Kracauer observa en Positano, a esa «antigüedad» flotante que «otrora sirvió a Odiseo para sus erráticos viajes».[6] Y Clavel, con las absurdas voladuras con que combate las demoniacas aguas y que le hacen a él mismo demoniaco, se convierte en el modelo de ilustrado desmedido, tal como Adorno lo presenta en su excurso sobre la *Odisea*.

En la imponente concepción que expone en el primer ensayo de la *Dialéctica*, Adorno plantea ya una tremenda paradoja. Primero, desplaza su curiosa narración desde el constructivo encuentro con el sujeto temeroso hacia el relato mismo de lo acontecido en la humanidad. El miedo que provoca una naturaleza no abstracta y todopoderosa se convierte en la escena de aparición de la humanidad: «Lo que más tarde se llama subjetividad, liberándose del miedo ciego del estremecimiento, es al mismo tiempo su propio despliegue; en el sujeto no hay nada más que una reacción estremecedora a un hechizo absoluto que lo trasciende».[7] Y ya en la propia época de Adorno, cuando la sociedad responsable de este sujeto se ha vuelto a hacer demoniaca, el espanto que provoca este demonismo nos llevará fuera de la naturaleza; en este caso, fuera de la naturaleza social.

Lo que en la música de Berg provocaba el cambio como una transición mínima ahora se convierte en una esperanza elevada a la máxima potencia para lograr el cambio social y ciertamente también el cambio en la historia de la humanidad.

Pero este mecanismo formal no tiene continuidad. En los tres apartados de «El concepto de Ilustración» aparece siempre el miedo a encontrarse con el sujeto, pero es un miedo que no lleva a nada: no hay estallidos ni liberación de materia, es decir, no hay constelación. Esto es algo que aparece después, pues Adorno, tras el impacto inicial de la toma del poder por parte de los nazis, a los que durante mucho tiempo consideró una amenaza demasiado intrascendente, reacciona dando un audaz giro teórico: la constelación no se entiende ya como algo preñado de esperanza, como un acontecimiento de la verdad, sino que en la teorización de Adorno acaba siendo robada por los fascistas. La equidistancia de todo respecto al punto central ya no es una utopía de la equivalencia y de la desjerarquización, sino sinónimo de la unificación totalitaria.[8]

Ello da lugar a una nueva caracterización de los escritos de Adorno, a un nuevo componente de la fascinación que despierta su lectura. Porque, con este diagnóstico, la inexorable repetición de un

camino cortado se impone sobre el hipnótico recorrido circular de la constelación: se va de una imagen dialéctica a la siguiente, en un espanto sin fin, mientras castañetea la desesperanza.

Pero no se ha perdido del todo la esperanza. Adorno todavía encuentra un material que puede escapar a la todopoderosa imagen dialéctica, que puede hacerse poroso: la lengua. ¿Y qué queda de una lengua hecha porosa, esto es, de una lengua de la que el sujeto introductor de sentido vuelve a extraer el sentido?

Nada más que murmullos. Un murmullo que Adorno ha visto también en el golfo de Nápoles.

En el excurso sobre la *Odisea* están los materiales con los que Adorno pretende constelar la verdad de esta epopeya: las metáforas utilizadas por Homero. Y aquí Adorno no se encapricha de una metáfora cualquiera, sino de aquella que lleva en su interior «el contenido que aparece desnudo hacia el final del relato». Se trata de la figura retórica en que la isla se presenta como un símil de la felicidad de los esposos que acaban de reencontrarse:

> Como cuando se muestra la tierra ansiada ante los nadadores a los que Poseidón les destrozó la ágil nave en alta mar, atropellada por el vendaval y el denso oleaje, y tan solo unos pocos escaparon del es- pumoso mar nadando hacia la tierra firme, [...] y alcanzaron ansio- sos la tierra, huidos de la muerte, así de anhelado llegaba para ella su esposo, ahora ante sus ojos, [y] no desprendía nunca de su cuello sus blancos brazos.[9*]

El contenido que aparece desnudo en esta comparación de la epopeya homérica es, a decir de Adorno, que aquí «se intenta prestar atención a cómo el mar rompe continuamente contra los acantilados; se trata de reproducir pacientemente cómo las aguas pasan por encima de los arrecifes para luego retirarse bramando de ellos y hacer que lo firme aparezca iluminado con un color más profundo». He aquí un mundo coherente de imágenes o, por decirlo

así, el mínimo común denominador de las aventuras mostradas en la *Odisea*: el hecho de resistir a los múltiples peligros del mar y alcanzar los salvíficos acantilados.

Adorno, sin embargo, va más allá y convierte esta representación de la trama narrativa en una metáfora del propio modo de narrar. Ese murmullo, dice más adelante, es el sonido de la narración épica cuando trata de preparar lo más rocoso, lo digno de ser contado, frente a lo difuso, a lo ambiguo, a lo intercambiable. Al mismo tiempo corre el riesgo de perderse en el detalle y socavar incluso el sentido que desea producir prácticamente desde dentro. Se trata de un proceso que, en la época moderna, es impulsado intencionadamente por los escritores: en el sonido puramente musical, completamente ajeno al significado, de la lírica moderna.

El murmullo, el rumor del agua, es para Adorno la antítesis de las brutales voladuras de Clavel contra las ninfas que habitan en los mares. Más bien habría que prestar oído a las ninfas, como apunta en su libro sobre Kierkegaard; habría que percibir su lenguaje, que es justamente el rumor del agua rompiendo contra los acantilados.

CAPÍTULO 18

Pervivencia

Los años centrales de la década de 1920 fueron de una importancia capital. Es la época en que muere Lenin; Bohr y Heisenberg dinamitan los fundamentos de la física; Hitler escribe *Mi lucha*; Heidegger, *Ser y tiempo*; Charlie Chaplin rueda *La quimera del oro*; Eisenstein lleva a la pantalla *El acorazado Potemkin.* En este periodo en el que, como se diría después, los europeos «bailaban sobre el volcán», cuatro pensadores que pasan por un momento delicado en su trayectoria intelectual se desplazan hasta las estribaciones de un volcán de verdad.

El golfo de Nápoles desempeñó un papel clave en su pensamiento: la experiencia y el conocimiento de la ciudad napolitana serán en adelante elementos esenciales en su análisis de la modernidad y, partiendo de la base del concepto de *constelación*, consiguen además que el conocimiento filosófico llegue a la propia vida urbana. En el escenario «virgiliano» del golfo, la porosidad de la toba volcánica se convierte en una utopía social y en el ideal estructural de sus escritos filosóficos.

En 1966, Adorno emprende su tercer viaje a Nápoles y aprovecha la ocasión para enviarle una postal a Alfred Sohn-Rethel. Se acuerda de cuando estuvieron en Capri, en Positano; y acto seguido pasa a hablarle de su gran libro, *Dialéctica negativa*. Sohn-Rethel responde con una mezcla de entusiasmo y consternación: en las primeras líneas del libro, Adorno sostiene que no se ha logrado cambiar el mundo, una afirmación que Sohn-Rethel no está dispuesto a pasar por alto. «Según eso, el pasado estaría cerrado, clausurado. ¿Tan seguro está usted de semejante afirmación?»[1]

¿No es la China actual, por ejemplo, una clara demostración de que la revolución social todavía está por hacer? Sohn-Rethel apela finalmente al recuerdo: le pide a Adorno que se acuerde de aquella conversación entablada en Nápoles, en la que con tanta profundidad se trataron las condiciones y la posibilidad misma de la revolución.

«La conversación con Benjamin a la que usted se refiere... Dios mío, cómo la ha pasado por alto el mundo del espíritu, o como se lo quiera llamar», responde Adorno con desilusión.[2] Después de haber sufrido la Segunda Guerra Mundial y la experiencia del fascismo, y de pasar por las amenazas de la guerra fría, el Nápoles de los años veinte parece algo muy lejano, algo casi irreal. Pero Adorno se equivoca. Mucho antes de que apareciera en escena el fascismo, él había integrado ya en su teoría la parte «homérica», telúrica, del golfo de Nápoles. La imagen dialéctica tiene su origen en la dura piedra caliza, en el agua que amenaza con introducirse entre los orificios, en los monstruos marinos del acuario napolitano. Cuando el fascismo revela totalmente su carácter demoniaco, el modelo teórico de Adorno encaja de una forma inquietante con los espantosos demonios de Positano.

De todos los que participan en aquel encuentro, Adorno es el que más triunfos cosecha a lo largo de su vida, aunque los demás también tienen éxito en alguna medida. Benjamin no sobrevive al fascismo, pero el redescubrimiento de su obra en la década de 1970 es espectacular, después del trabajo preliminar que había hecho Adorno (muy criticado), y es que los escritos de Benjamin parecen compatibles prácticamente con cualquier proyecto teórico que se presente. Kracauer consigue establecerse en Estados Unidos gracias a sus estudios sobre el cine y ya no regresará a Alemania. A pesar de los sinsabores, de las constantes disputas que mantiene con Adorno, conserva la amistad con su antiguo compañero de viaje hasta el final de sus días. Adorno, por su parte, trata de dar a conocer en Alemania la obra de Kracauer y, de hecho, consigue que

Siegfried Unseld, el editor de Suhrkamp, publique un volumen recopilatorio de sus artículos titulado *El ornamento de la masa*. Si las señales no engañan, estamos ante la popularización de un «autor escondido», ante un escritor que va a convertirse en uno de los críticos culturales más potentes de los años veinte y treinta del pasado siglo. A finales de la década de 1950, Adorno vuelve a mantener correspondencia epistolar con Sohn-Rethel, aunque de forma tímida, porque no está dispuesto a seguirle los pasos en sus arranques revolucionarios. Pero cuando el filósofo francfortés fallece, Sohn-Rethel asiste al funeral y allí entabla conversación con Unseld; de este modo experimenta la tardía satisfacción de ver publicado su trabajo de toda una década y sus escritos subsiguientes en los años setenta del siglo XX. Hoy, sin embargo, es una obra que prácticamente no tiene repercusión alguna.

A la teoría adorniana también parece negársele la posibilidad de pervivir. Adorno transforma la idea antisistemática de la constelación en el sistema más consecuente. Gracias a ello puede convertirse en una de las filosofías más influyentes de Europa, en el monumento conmemorativo del Holocausto y en el bastión de una utopía que se despliega ante el telón de fondo de una negatividad afirmada por doquier. Pero el precio que habrá de pagar es la propia apertura que permitió hacer entrar la constelación en el sistema filosófico: su capacidad de integrar lo que está fuera, lo marginal, ha quedado agotada.

Con todo, la «práctica» literaria de la constelación, el materialismo de la forma, es algo que no se puede pasar por alto. A ella se debe la perenne fascinación que los escritos de Adorno despiertan. Pero estos no son más que un subproducto de dicha práctica: como las partituras, nos impulsan a entender la constelación establecida en ellos, a volver a «ponerlo todo en escena» y a oponer resistencia a lo dado.

CAPÍTULO 19

Temporada baja

Uno de los textos más encantadores de Adorno es un breve escrito imaginativo sobre un pescador llamado Spadaro que se ha convertido en un icono del turismo en la isla de Capri. Ahora bien, este hombre no siempre ha tenido esa consideración. «Antes estaba simplemente ahí, era el hombre sencillo que todas las noches, desde su *barchetta*, ayudaba a iluminar el mar y los peces con su fanal como si fuera una estrella, porque si no todo estaría demasiado oscuro.» Pero ahora que hay «175 retratos» de este pescador, «él mismo está simbólicamente iluminado desde todas partes. En cierto modo, ha hecho que hasta el mar y las estrellas sobren».



A Adorno le sucede lo mismo. Por razones diversas, se ha convertido en el mascarón de proa de una filosofía a la que se ha dado en llamar «teoría crítica», y este brillantísimo resplandor hace

que sus textos no resulten visibles, que, «en cierto modo, sobren». Pero la temporada alta también llega a su fin. «Cook descansa en los hermosos meses de invierno.» Entonces la iluminación simbólica de Spadaro se atenúa y la luz proyectada por el pescador vuelve a hacerse visible.

Este libro pretende hacer lo mismo con Adorno: aprovechar su momentánea temporada baja y hacer visibles sus textos en su propia materialidad estructural. Quiere mostrar cómo un paisaje se puede convertir en un poderoso proyecto filosófico. Y devolver a su lugar de origen los hipnóticos recorridos circulares de los textos de Adorno, la dramática incursión en los infiernos, la voladura de espacios interiores y la escucha de los murmullos y susurros del lugar. He aquí el código cifrado de uno de los proyectos filosóficos más influyentes del siglo XX: está formado por el paisaje misterioso y siempre fascinante del golfo de Nápoles, por los demonios de la Costa Amalfitana y de la vibrante cultura napolitana, por la calma de los lugareños y el desvarío de los visitantes, por la promesa de solidaridad inscrita en la rítmica comunitaria y por el nuevo temor de los seres humanos a los tiempos más oscuros del pasado.

BIBLIOGRAFÍA

Adorno, Theodor W., *Beethoven: Philosophie der Musik*, ed. de Rolf Tiedemann, Fráncfort, Suhrkamp, 2004 (trad. cast.: *Beethoven: filosofía de la música*, Madrid, Akal, 2003).

—, *Briefe an die Eltern 1939-1951*, ed. de Christoph Gödde y Henri Lonitz, Fráncfort, Suhrkamp, 2003 (trad. cast.: *Cartas a los padres*, Barcelona, Paidós, 2006).

—, *Gesammelte Schriften*, ed. de Rolf Tiedemann *et al*., Fráncfort, Suhrkamp, 1970-1986 (trad. cast.: *Obra completa*, Madrid, Akal, 2003 y sigs.).

—, *Moments musicaux*, Fráncfort, Suhrkamp, 1964 (trad. cast.: *Escritos musicales IV*, Madrid, Akal, 2008).

—, «Schubert», en *Die Musik*, vol. 1, 1928, págs. 1-12 (trad. cast.: «Schubert», en *Escritos musicales IV*, Madrid, Akal, 2008).

—, *«So müßte ich ein Engel und kein Autor sein». Der Briefwechsel mit Peter Suhrkamp, und Siegfried Unseld*, ed. de Wolfgang Schopf, Fráncfort, Suhrkamp, 2003.

—, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, ed. de Henri Lonitz, Fráncfort, Suhrkamp, 2005.

—, y Benjamin, Walter, *Briefwechsel 1928-1940*, ed. de Henri Lonitz, Fráncfort, Suhrkamp, 1995 (trad. cast.: *Correspondencia*, Madrid, Trotta, 1998).

—, y Berg, Alban, *Briefwechsel 1925-1935*, ed. de Henri Lonitz, Fráncfort, Suhrkamp, 1997.

—, y Horkheimer, Max, *Briefwechsel 1927-1969*, 4 vols., ed. de Christoph Gödde y Henri Lonitz, Fráncfort, Suhrkamp, 2003-2006.

—, y Kracauer, Siegfried, «*Der Riß der Welt geht auch durch mich*». *Briefwechsel 1923-1966*, ed. de Wolfgang Schopf, Fráncfort, Suhrkamp, 2008.

—, y Krenek, Ernst, *Briefwechsel*, ed. de Wolfgang Rogge, Fráncfort, Suhrkamp, 1974.

—, y Mann, Thomas, *Briefwechsel 1943-1955*, ed. de Christoph Gödde y Thomas Sprecher, Fráncfort, Suhrkamp, 2002 (trad. cast.: *Correspondencia*, México y Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2006).

—, y Sohn-Rethel, Alfred, *Briefwechsel 1936-1969*, ed. de Christoph Gödde, Múnich, Edition Text + Kritik, 1991.

Aragon, Louis, *Der Pariser Bauer*, Fráncfort, Suhrkamp, 1996 (trad. cast.: *El aldeano de París*, Madrid, Errata Naturae, 2016).

Baedeker, Karl, *Italien von den Alpen bis Neapel. Handbuch für Reisende*, Leipzig, Baedeker, 1926.

—, *Unteritalien. Sizilien Malta Tripolis Korfu. Handbuch für Reisende*, Leipzig, Baedeker, 1936.

Barthes, Roland, «Die strukturalistische Tätigkeit», en *Kursbuch*, vol. 5, 1966, págs. 190-196 (trad. cast.: «La actividad estructuralista», en *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1983).

Benjamin, Walter, «Ein Außenseiter macht sich bemerkbar», en *Gesammelte Schriften*, ed. de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, Fráncfort, Suhrkamp, vol. 3, 1972 y sigs., págs. 219-225.

—, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, en *Gesammelte Schriften*, vol. 7, Fráncfort, Suhrkamp Verlag, 1974, págs. 350-384 (trad. cast.: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, en *Obras completas*, libro I, vol. 2,

Madrid, Abada, 2012).
—, *Das Passagen-Werk*, en *Gesammelte Schriften*, vol. 5 (trad. cast.: *Libro de los pasajes*, Madrid, Akal, 2005).
—, «Der Autor als Produzent», en *Gesammelte Schriften*, vol. 2, págs. 683701 (trad. cast.: «El autor como productor», en *Obras completas*, vol. 2, libro II, Madrid, Abada, 2009).
—, «Disputation bei Meyerhold», en *Gesammelte Schriften*, vol. 4, págs. 481-483.
—, *Einbahnstraße*, en *Gesammelte Schriften*, vol. 4, págs. 83-148 (trad. cast.: *Calle de dirección única*, Madrid, Abada, 2011).
—, «Ein Berliner Straßenjunge», en *Gesammelte Schriften*, vol. 7, págs. 92-98.
—, *Gesammelte Briefe*, vols. 2-3, ed. de Henri Lonitz, Christoph Gödde, Theodor W. Adorno-Archiv, Fráncfort, Suhrkamp, 1995-1997.
—, *Goethes Wahlverwandtschaften*, en *Gesammelte Schriften*, vol. 1, págs. 123-201 (trad. cast.: *Las afinidades electivas de Goethe*, en *Obras completas*, vol. 1, libro 1, Madrid, Abada, 2006).
—, «Möbel und Masken», en *Gesammelte Schriften*, vol. 4, págs. 477-479.
—, «Moskau», en *Gesammelte Schriften*, vol. 4, págs. 316-348.
—, reseña de Jakob Job, *Neapel. Reisebilder und Skizzen*, en *Gesammelte Schriften*, vol. 3, págs. 132-135.
—, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, en *Gesammelte Schriften*, vol. 1, págs. 203-430 (trad. cast.: *El origen del Trauerspiel alemán*, en *Obras completas*, libro 1, vol. 1, Madrid, Abada, 2006).
—, «Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin. “Dichtermut” – “Blödigkeit”», en *Gesammelte Schriften*, vol. 2, págs. 105-126 (trad. cast.: «Dos poemas de Friedrich Hölderlin: “Coraje de poeta” y “Apocamiento”», en *Obras completas*, vol. 1, libro II, Madrid, Abada, 2007).
—, y Lācis, Asja, «Neapel», en *Gesammelte Schriften*, vol. 4, págs. 307-316 (trad. cast.: *Cuadros de un pensamiento*, Buenos Aires, Imago Mundi, 2013).
Bloch, Ernst, *Briefe 1903-1975*, vol. 1, ed. de Karola Bloch, Inka Mülder *et al*., Fráncfort, Suhrkamp, 1985.
—, «Italien und die Porosität», en *Gesamtausgabe*, vol. 9, *Literarische Aufsätze*, Fráncfort, Suhrkamp, 1965, págs. 508-515.
Blumenberg, *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*, Fráncfort, Suhrkamp (trad. cast.: *Naufragio con espectador*, Madrid, La Balsa de la Medusa, 2018).
Bochow, Jörg, *Das Theater Meyerholds und die Biomechanik*, Berlín, Alexander, 2.ª ed., 2010.
Bois-Reymond, Emil du, y Dohrn, Anton, *Briefwechsel*, ed. de Christiane Groeben, Berlín, Springer, 1985.
Bolz, Nobert W., y Faber, Richard, *Antike und Moderne. Zu Walter Benjamins «Passagen»*, Würzburg, Königshausen + Neumann, 1986.
Bonß, Wolfgang, *Wie weiter mit Theodor W. Adorno*?, Hamburgo, Hamburger Edition, 2008.
Bredekamp, Horst, *Darwins Korallen: Frühe Evolutionsmodelle und die Tradition der Naturgeschichte*, Berlín, Wagenbach, 2005.
Brodersen, Momme, *Spinne im eigenen Netz: Walter Benjamin Leben und Werk*, Bühl-Moos, Elster, 1990.
Buck-Morss, Susan, *Dialektik des Sehens: Walter Benjamin und das Passagen-Werk*, Fráncfort, Suhrkamp, 1993 (trad. cast.: *Dialéctica de la mirada: Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, Madrid, La Balsa de la Medusa, 2001).

—, *The Origin of Negative Dialectics. Theodor W. Adorno*, *Walter Benjamin and the Frankfurt Institute*, Hassocks, Harvester, 1977 (trad. cast.: *Origen de la dialéctica negativa: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*, México, Siglo XXI, 1981).

Büchner, Georg, *Mémoire sur le système nerveux du Barbeau*, en *Mémoires de la Société du Museum d'histoire naturelle de Strasbourg*, vol. 2, París y Estrasburgo, Levrault, 1835, págs. 1-57.

Bürger, Peter, «Literaturwissenschaft heute», en Habermas, Jürgen (comp.), *Stichworte zur «Geistigen Situation der Zeit»*, vol. 2, Fráncfort, Suhrkamp, 1979.

Cerio, Claretta, *Mein Capri*, Hamburgo, Mare, 2010.

Cerio, Edwin, *Capri: Ein kleines Welttheater im Mittelmeer*, Múnich, Callwey, 1954.

Clavel, Gilbert, *Mein Bereich*, Basilea, Schwabe, 1930.

Colli, Giorgio y Mazzino Montinari (comps.), *Briefe an Friedrich Nietzsche: Januar 1875-Dezember 1879*, vol. 1, Berlín y Nueva York, Walter de Gruyter, 1980.

Cook's Handbook to Naples and Environs, Londres, Cook, 1924.

Demirović, Alex, *Der nonkonformistische Intellektuelle. Die Entwicklung der Kritischen Theorie zur Frankfurter Schule*, Fráncfort, Suhrkamp, 1999.

Derrida, Jacques, *Marx' Gespenster. Der Staat der Schuld*, *die Trauerarbeit und die neue Internationale*, Fráncfort, Suhrkamp, 2004 (trad. cast.: *Espectros de Marx: el Estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional*, Madrid, Trotta, 2012).

D'Iorio, Paolo, *Le voyage de Nietzsche à Sorrente. Genèse de la philosophie de l'esprit libre*, París, CNRS Éditions, 2012 (trad. cast.: *El viaje de Nietzsche a Sorrento*, Barcelona, Gedisa, 2016).

Douglas, Norman, *Rückblick: eine Reise in meine Vergangenheit*, Graz, Neugebauer, 2006.

Eisenstein, Serguéi M., *Das dynamische Quadrat. Schriften zum Film*, ed. de Oksana Bulgakowa y Dietmar Hochmut, Leipzig, Reclam, 1988.

—, «Montage der Attraktionen», en *Das dynamische Quadrat. Schriften zum Film*, ed. de Oksana Bulgakova y Dietmar Hochmuth, Leipzig, Reclam, 1988 (trad. cast.: «Montaje de atracciones», en *El sentido del cine*, México, Siglo XXI, 1997).

Enzensberger, Hans Magnus, «Eine Theorie des Tourismus», en *Einzelheiten I, Bewußtseinsindustrie*, Fráncfort, Suhrkamp, 1967 (trad. cast.: «Una teoría del turismo», en *Detalles*, Barcelona, Anagrama, 1969).

Felsch, Philipp, y Mittelmeier, Martin, «"Ich war ehrlich überrascht und erschrocken, wie umfangreich Sie geantwortet haben". Theodor W. Adorno korrespondiert mit seinen Lesern», en *Kultur & Gespenster*, vol. 13, 2012, págs. 159-199.

Fiorentino, Alessandro, *Memorie di Sorrento*, Nápoles, Electa Napoli, 1991.

Fontane, Theodor, *Werke*, *Schriften und Briefe*, vol. 2, ed. de Walter Keitel y Helmuth Nürnberger, Múnich, Hanser, 1979.

Frank, Manfred, «Stichworte zur Konstellationsforschung (aus Schleiermachers Inspiration)», en Mulsow, Martin y Marcelo Stamm (comps.), *Konstellationsforschung*, Fráncfort, Suhrkamp, 2005.

Freytag, Carl, «Alfred Sohn-Rethel in Italien: 1924-1927», en Sohn-Rethel, Alfred, *Das Ideal des Kaputten*, Bremen, Wassmann, 2.ª ed., 1992, págs. 39-52.

—, «Die Sprache der Dinge. Alfred Sohn-Rethels "Zwischenexistenz" in Positano (1924-1927)», en Heinz, Rudolf y Jochen Hörisch (comps.), *Geld und Geltung. Zu Alfred Sohn-Rethels soziologischer Erkenntnistheorie*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2006, págs. 78-85.

Friedländer, Eli, «The Measure of the Contingent: Walter Benjamin's Dialectical Image», en *Boundary 2*, vol. 35, núm. 3, 2008, págs. 1-26.

Fritsch, K. von, *Bericht über die Senckenbergische naturforschende Gesellschaft in Frankfurt am Main*, Fráncfort, Die Gesellschaft, 1873.

Führer durch das Aquarium der Zoologischen Station zu Neapel, Nápoles, Francesco Giannini & Figli, 1925.

Garber, Klaus, *Zum Bilde Walter Benjamins. Studien*, *Porträts*, *Kritiken*, Múnich, Fink, 1992.

Gauß, Karl-Markus, *Im Wald der Metropolen*, Viena, Zsolnay, 2010.

Gilloch, Graeme, *Myth and Metropolis. Walter Benjamin and the City*, Cambridge, Polity Press, 1996.

Goethe, Johann Wolfgang von, *Dichtung und Wahrheit*, en *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, vol. 16, ed. de Karl Richter *et al*., Múnich, Hanser, 1985 y sigs. (trad. cast.: *Poesía y verdad*, Barcelona, Alba, 1999).

—, *Die Wahlverwandtschaften*, en *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, vol. 9, ed. de Karl Richter *et al*., Múnich, Hanser, 1985 y sigs. (trad. cast.: *Las afinidades electivas*, Madrid, Cátedra, 2005).

—, *Italienische Reise*, en *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, vol. 15, ed. de Karl Richter *et al*., Múnich, Hanser, 1985 y sigs. (trad. cast.: *Viaje a Italia*, Barcelona, Ediciones B, 2017).

Gregorovius, Ferdinand, *Wanderjahre in Italien*, vol. 3, Leipzig, Brockhaus, 1865.

Groeben, Christiane, «Alfred Krupp, Anton Dohrn und Salvatore Lo Bianco: "Pelagische Tiefseekampagnen um Capri 1900-1902"», en Michael Kaasch *et al*. (comps.), *Physische Anthropologie: Biologie des Menschen*, Berlín, VWB, 2007, págs. 187-200.

Grossheim, Michael, «Archaisches oder dialektisches Bild? Zum Kontext einer Debatte zwischen Adorno und Benjamin», en *DVjs für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, vol. 71, 1997, págs. 494-517.

Groys, Boris, «Die Stadt im Zeitalter ihrer touristischen Reproduzierbarkeit», en *Topologie der Kunst*, Múnich, Hanser, 2003 (trad. cast.: «La ciudad en la era de su reproducción turística», *Zut*, núm. 1, primavera de 2005).

Gruner, Wolfgang, *«Ein Schicksal, das ich mit sehr vielen anderen geteilt habe». Alfred Kantorowicz: sein Leben und seine Zeit von 1899 bis 1935*, Kassel, Kassel University Press, 2006.

Gumbrecht, Hans Ulrich, *1926. Ein Jahr am Rand der Zeit*, Fráncfort, Suhrkamp, 2001.

Gumnior, Helmut, y Ringguth, Rudolf, *Horkheimer*, Reinbek bei Hamburgo, Rowohlt, 6.ª ed., 1997.

Habermas, Jürgen, *Der philosophische Diskurs der Moderne*, Fráncfort, Suhrkamp, 1988 (trad. cast.: *El discurso filosófico de la modernidad*, Madrid, Taurus, 1990).

Hagen, Wolfgang, «Davor hatte ich eine instinktive Abzirkelung», en Bettina Wassmann (comp.), *L'invitation au voyage: Zu Alfred Sohn-Rethel*, Bremen, Wassmann, 1979, págs. 1-12.

Haselberg, Peter von, «Wiesengrund-Adorno», en Heinz Ludwig Arnold (comp.), *Theodor W. Adorno*, Múnich, Edition Text & Kritik, 1983, 2.ª ed., págs. 7-21.

Hatzfeld, Adolf von, *Positano*, Friburgo, Pontos, 1925.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften*, en *Werke*, vol. 8, Fráncfort, Suhrkamp, 1986 (trad. cast.: *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, Madrid, Alianza, 1997).

—, *Phänomenologie des Geistes*, en *Werke*, vol. 3, Fráncfort, Suhrkamp, 1986 (trad. cast.: *Fenomenología del espíritu*, Valencia, Pre-Textos, 2009).

Henrich, Dieter, *Grundlegung aus dem Ich. Untersuchungen zur Vorgeschichte des Idealismus*, vol. 2, Fráncfort, Suhrkamp, 2004.

Heuss, Theodor, *Anton Dohrn in Neapel*, Berlín *et al*., Atlantis, 1940.

Hillach, Ansgar, «Dialektisches Bild», en Michael Opitz y Erdmut Wizisla (comps.), *Benjamins Begriffe*, vol. 1, Fráncfort, Suhrkamp, 2000, págs. 186-229.

Hoffmann, Ludwig y Dieter Wardetzky (comps.), *Theateroktober. Beiträge zur Entwicklung des sowjetischen Theaters*, Fráncfort, Röderberg, 1972.

Honneth, Axel, «Eine Physiognomie der kapitalistischen Lebensform. Skizze der Gesellschaftstheorie Adornos», en *Dialektik der Freiheit*, Fráncfort, Suhrkamp, 2005.

—, «Gerechtigkeit im Vollzug. Adornos "Einleitung" in die "Negative Dialektik"», en *Pathologien der Vernunft. Geschichte und Gegenwart der Kritischen Theorie*, Fráncfort, Suhrkamp, 2007 (trad. cast.: «La justicia en ejecución. La "Introducción" de Adorno a la "Dialéctica negativa"», en *Patologías de la razón: historia y actualidad de la teoría crítica*, Buenos Aires y Madrid, Katz, 2009).

—, «Vorbemerkung», en Axel Honneth (comp.), *Dialektik der Freiheit*, Fráncfort, Suhrkamp, 2005.

Hörisch, Jochen, «Über die Sprache Adornos. Rundfunkgespräch mit Peter Kemper», en *Zeitschrift für Kritische Theorie*, vols. 18 y 19, 2004, págs. 264-281.

Horkheimer, Max, «Die gegenwärtige Lage der Sozialphilosophie und die Aufgaben eines Instituts für Sozialforschung», en *Gesammelte Schriften*, ed. de Alfred Schmidt y Gunzelin Schmid Noerr, Fráncfort, Fischer, 1985-1996, vol. 3, págs. 20-35.

—, «Egoismus und Freiheitsbewegung», en *Gesammelte Schriften*, vol. 4, págs. 9-88 (trad. cast.: «Egoísmo y movimiento liberador», en *Teoría crítica*, Buenos Aires, Amorrortu, 2003).

—, «L'île heureuse», en *Gesammelte Schriften*, vol. 11, págs. 289-328.

Hullot-Kentor, Robert, «Vorwort des Herausgebers», en Adorno, Theodor W., *Current of Music. Elements of a Radio Theory*, Fráncfort, Suhrkamp, 2006, págs. 7-71.

Jäger, Lorenz, *Adorno. Eine politische Biographie*, Múnich, Pantheon, 2009.

—, «Die esoterische Form», en Klaus Garber (comp.), *Europäische Barock-Rezeption*, Wiesbaden, Harrassowitz, 1991, págs. 143-153.

—, *Die schöne Kunst*, *das Schicksal zu lesen. Kleines Brevier der Astrologie*, Springe, Zu Klampen, 2009.

Jay, Martin, *Marxism and Totality*, Berkeley y Los Ángeles, University of Columbia Press, 1984.

Jenemann, David, *Adorno in America*, Mineápolis, University of Minnesota Press, 2007.

Jünger, Ernst, *Das abenteuerliche Herz (erste Fassung)*, en *Sämtliche Werke*, vol. 9, Stuttgart, Klett Cotta, 1979 (trad. cast.: *Anotaciones del día y de la noche: el corazón aventurero [primera versión]*, Barcelona, Tusquets, 2013).

Kafka, Franz, *Ein Landarzt und andere Drucke zu Lebzeiten*, ed. de Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch y Gerhard Neumann, Fráncfort, Fischer, 5.ª ed., 2004 (trad. cast.: *Un médico rural y otros relatos pequeños*, Madrid, Impedimenta, 2009).

Kant, Immanuel, *Kritik der Urteilskraft*, Hamburgo, Meiner, 1990 (trad. cast.: *Crítica del juicio*, Barcelona, Espasa, 2006).

Kantorowicz, Alfred, *Meine Kleider*, Berlín, Aufbau, 1957.

Kaulen, Heinrich, «Walter Benjamin und Asja Lācis. Eine biographische Konstellation und ihre Folgen», en *DVjs*, vol. 69, núm. 1, 1995, págs. 92-122.

Kempter, Martina, «Posfacio», en Savinio, Alberto, *Capri*, Fráncfort y Leipzig, Insel, 2001, págs. 99-111.

Kesel, Humbert, *Capri. Biographie einer Insel*, Ansbach, Prestel, 1971.
Kierkegaard, Sören, «Johannes Climacus oder De Omnibus dubitandum est», en *Gesammelte Werke*, vol. 10, Simmerath, Grevenberg Verlag Ruff, 2003 (trad. cast.: *Johannes Climacus*, *o De todo hay que dudar*, Barcelona, Alba, 2008).
Klee, Paul, *Briefe an die Familie 1893-1940*, vol. 1, ed. de Felix Klee, Colonia, Dumont, 1979.
—, *Tagebücher 1898-1918*, ed. de Paul-Klee-Stiftung, Stuttgart y Teufen, Hatje, 1988 (trad. cast.: *Diarios*, *1898-1918*, Madrid, Alianza, 1993).
Klein, Richard, Johann Kreuzer y Stefan Müller-Doohm (comps.), *Adorno-Handbuch*, Stuttgart y Weimar, Metzler, 2011.
Kleinwort, Malte, «Zur Desorientierung im Manuskript der Vorrede zu Benjamins Trauerspielbuch», en Daniel Weidner y Sigrid Weigel (comps.), *Benjamin-Studien*, vol. 2, Múnich, Wilhelm Fink, 2011, págs. 87-110.
Kluge, Alexander, «Daten anlegen im Tsunami-Garten», en *faz.net*, 14 de enero de 2010.
—, *Nachrichten aus der ideologischen Antike*, 3 DVD, Fráncfort, Suhrkamp, 2008.
Kolesch, Doris, *Das Schreiben des Subjekts. Zur Inszenierung ästhetischer Subjektivität bei Baudelaire*, *Barthes und Adorno*, Viena, Passagen, 1996.
Kopisch, August, *Die Entdeckung der Blauen Grotte auf der Insel Capri*, ed. de Dieter Richter, Berlín, Wagenbach, 1997.
Kracauer, Siegfried, «Das Ornament der Masse», en *Werke*, ed. de Inka Mülder-Bach e Ingrid Belke, vol. 5.2, Fráncfort, Suhrkamp, 2004-2011, págs. 612-624 (trad. cast.: «El ornamento de la masa», en *Estética sin territorio*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, 2006).
—, *Der Detektiv-Roman. Eine Deutung*, en *Werke*, vol. 1, págs. 103-209.
—, «Der verbotene Blick», en *Werke*, vol. 5.2, págs. 224-227.
—, *Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland*, en *Werke*, vol. 1, págs. 211-310 (trad. cast., *Los empleados*, Barcelona, Gedisa, 2008).
—, «Die Bibel auf Deutsch», en *Werke*, vol. 5.2, págs. 374-386.
—, «Die Reise und der Tanz», en *Werke*, vol. 5.2, págs. 214-223 (trad. cast.: «El viaje y la danza», en *Estética sin territorio*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, 2006).
—, «Die Wartenden», en *Werke*, vol. 5.1, págs. 383-394 (trad. cast.: «Los que esperan», en *Estética sin territorio*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, 2006).
—, «Felsenwahn in Positano», en *Werke*, vol. 5.2, págs. 296-303.
—, *Georg*, en *Werke*, vol. 7, págs. 257-516.
—, «Gestalt und Zerfall», en *Werke*, vol. 5.2, págs. 283-288.
—, *Ginster*, en *Werke*, vol. 7, págs. 9-256.
—, «Kult der Zerstreuung», en *Werke*, vol. 6.1, págs. 208-213 (trad. cast.: «Culto de la distracción», en *Estética sin territorio*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, 2006).
—, «Langeweile», en *Werke*, vol. 5.2, págs. 161-164 (trad. cast.: «Aburrimiento», en *Estética sin territorio*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, 2006).
—, «Lichtreklame», en *Werke*, vol. 5.2, págs. 529-532 (trad. cast.: «Publicidad luminosa», en *Estética sin territorio*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, 2006).

—, reseña de Hatzfeld, «Positano», en *Frankfurter Zeitung*, 7 de febrero de 1926, suplemento literario, pág. 6.

—, «Zu Sorrent», en *Werke*, vol. 5.2, págs. 339-340.

La Capria, Raffaele, «Neapel als geistige Landschaft», en Dieter Richter (comp.), *Neapel. Eine literarische Einladung*, Berlín, Wagenbach, 1988.

Lācis, Asja, *Revolutionär im Beruf. Berichte über proletarisches Theater*, *über Meyerhold*, *Brecht*, *Benjamin und Piscator*, ed. de Hildegard Brenner, Múnich, Rogner & Bernhard, 1971.

Lefebvre, Henri, *Kritik des Alltagslebens*, vol. 3, Kronberg, Athenäum-Verlag, 1977.

Leitfaden für das Aquarium der Zoologischen Station zu Neapel, Nápoles, Trani, 6.ª ed., 1905.

Lethen, Helmut, *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*, Fráncfort, Suhrkamp, 1994.

Lévi-Strauss, Claude, *Das wilde Denken*, Fráncfort, Suhrkamp, 2.ª ed., 1977 (trad. cast.: *El pensamiento salvaje*, México, Fondo de Cultura Económica, 1964).

Lo Bianco, Salvatore, «Metodi usati nella Stazione zoologica per la conservazione degli animali marini», en *Mittheilungen aus der Zoologischen Station zu Neapel*, vol. 9, Leipzig, 1890, págs. 434-474.

—, *Pelagische Tiefseefischerei der «Maja» in der Umgebung von Capri*, Jena, Gustav Fischer, 1904.

Löwenthal, Leo, y Kracauer, Siegfried, *In steter Freundschaft. Briefwechsel*, ed. de Peter-Erwin Jansen y Christian Schmidt, Springe, Zu Klampen, 2003.

Lukács, Georg, *Die Theorie des Romans*, Berlín, Cassirer, 1920 (trad. cast.: *Teoría de la novela*, Barcelona, Debolsillo, 2016).

—, *Geschichte und Klassenbewußtsein*, Darmstadt, Luchterhand, 1968 (trad. cast.: *Historia y conciencia de clase*, Buenos Aires, Ediciones R y R, 2009).

Maak, Niklas, *Der Architekt am Strand. Le Corbusier und das Geheimnis der Seeschnecke*, Múnich, Hanser, 2010.

Machatschek, Michael, *Golf von Neapel*, Erlangen, Müller, 2011.

Mann, Thomas, *Der Zauberberg*, ed. de Michael Neumann, Große Kommentierte Frankfurter Ausgabe, vol. 5.1, Fráncfort, Fischer, 2002 (trad. cast.: *La montaña mágica*, Barcelona, Edhasa, 2005).

—, *Doktor Faustus*, ed. de Ruprecht Wimmer, Große Kommentierte Frankfurter Ausgabe, vol. 10, Fráncfort, Fischer, 2007 (trad. cast.: *Doktor Faustus*, Barcelona, Edhasa, 2015).

Marcus, Greil, *Lipstick Traces. Von Dada bis Punk: kulturelle Avantgarden und ihre Wege aus dem 20. Jahrhundert*, Hamburgo, Rogner & Bernhard, 1992 (trad. cast.: *Rastros de carmín: una historia secreta del siglo XX*, Barcelona, Anagrama, 1993).

Marx, Karl, *Das Kapital*, en Karl Marx y Friedrich Engels, *Werke*, vol. 23, Berlín, Dietz, 1968 (trad. cast.: *El capital*, México, Siglo XXI, 2007).

—, *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte*, en Marx, Karl y Friedrich Engels, *Werke*, vol. 8, Berlín, Dietz, 1972 (trad. cast.: *El 18 de Brumario de Louis Bonaparte*, Madrid, Alianza, 2015).

McGill, Justine, «The Porous Coupling of Walter Benjamin and Asja Lācis», en *Angelaki*, vol. 13, núm. 2, 2008, págs. 59-72.

Menninghaus, Winfried, «Das Ausdruckslose: Walter Benjamins Kritik des Schönen durch das Erhabene», en Uwe Steiner (comp.), *Walter Benjamin*, *1892-1940 zum 100. Geburtstag*, Berna *et al*., Lang, 1992, págs. 33-76.

—, «Kant, Hegel und Marx in Lukács' Theorie der Verdinglichung. Destruktion eines neomarxistischen "Klassikers"», en Norbert W. Bolz y Wolfgang Hübener (comps.), *Spiegel und Gleichnis. Festschrift für Jacob Taubes*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1983, págs. 318-330.

—, *Unendliche Verdopplung. Die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion*, Fráncfort, Suhrkamp, 1987.

—, *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*, Fráncfort, Suhrkamp, 1995.

Meyerhold, Wsewolod, «Zur Geschichte und Technik des Theaters», en *Schriften*, vol. 1, Berlín, Henschel, 1979, págs. 97-136.

Mittelmeier, Martin, «Es gibt kein richtiges Sich-Ausstrecken in der falschen Badewanne. Wie Adornos berühmtester Satz wirklich lautet: ein Gang ins Archiv», en *Recherche*, vol. 4, 2009, pág. 3.

Money, James, *Capri. Island of Pleasure*, Londres, Hamilton, 1986.

Morgenstern, Soma, *Alban Berg und seine Idole. Erinnerungen und Briefe*, Berlín, Aufbau, 1999 (trad. cast.: *Alban Berg y sus ídolos: recuerdos y cartas*, Valencia, Pre-Textos, 2002).

Mosebach, Martin, *Die schöne Gewohnheit zu leben. Eine italienische Reise*, Berlín, Berlin Verlag, 1997.

Mosès, Stéphane, *Der Engel der Geschichte. Franz Rosenzweig*, *Walter Benjamin*, *Gershom Scholem*, Fráncfort, Jüdischer Verlag, 1994 (trad. cast.: *El ángel de la historia*, Madrid, Cátedra, 1997).

Müller, Tobi, «Karl Marx und die gespenstische Gallerte», en *Tages-Anzeiger*, vol. 47, 2007, pág. 47.

Müller-Dohm, Stefan, *Adorno. Eine Biographie*, Fráncfort, Suhrkamp, 2003 (trad. cast.: *En tierra de nadie: Theodor Adorno*, *una biografía intelectual*, Barcelona, Herder, 2003).

Müller-Sievers, Helmut, *Desorientierung. Anatomie und Dichtung bei Georg Büchner*, Gotinga, Wallstein, 2003.

Münch, Ragnhild, «Theater des Todes: Museum des Lebens», en Horst Bredekamp, Jochen Brüning y Cornelia Weber (comps.), *Theater der Natur und Kunst*, Berlín, Henschel, 2000, págs. 135-142.

Munthe, Axel, *Das Buch von San Michele*, Múnich, DTV, 1978.

Neapel und Umgebung, guía Grieben, vol. 101, Berlín, Verlag von Griebens Reiseführern, 1925.

Nietzsche, Friedrich, *Digitale Kritische Gesamtausgabe*, ed. de Paolo D'Iorio, versión digital de Friedrich Nietzsche, *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, ed. de Giorgio Colli y Mazzino Montinari, Berlín y Nueva York, Walter de Gruyter, 1967 y sigs.

Norton, Leslie, *Léonide Massine and the 20th Century Ballet*, Jefferson, McFarland, 2004.

Pabst, Reinhard, *Kindheit in Amorbach*, Fráncfort, Insel, 2003.

Palmier, Jean-Michel, *Walter Benjamin. Lumpensammler*, *Engel und bucklicht Männlein. Ästhetik und Politik bei Walter Benjamin*, Fráncfort, Suhrkamp, 2009.

Paškevica, Beata, *In der Stadt der Parolen. Asja Lācis*, *Walter Benjamin und Bertolt Brecht*, Essen, Klartext, 2006.

Pisani, Salvatore, «Baustoffe», en Salvatore Pisani y Katharina Siebenmorgen (comps.), *Neapel. Sechs Jahrhunderte Kulturgeschichte*, Berlín, Reimer, 2009, págs. 214-221.

—, «Neapel-Topoi», en Salvatore Pisani y Katharina Siebenmorgen (comps.), *Neapel. Sechs Jahrhunderte Kulturgeschichte*, Berlín, Reimer, 2009, págs. 28-37.

Platen, August von, *Die Tagebücher des Grafen August von Platen. Aus der Handschrift des Dichters*, vol. 2, Stuttgart, Cotta, 1900.

Reich, Bernhard, «Erinnerungen an das frühe sowjetische Theater», en Ludwig Hoffmann y Dieter Wardetzky (comps.), *Theateroktober. Beiträge zur Entwicklung des sowjetischen Theaters*, Fráncfort, Röderberg, 1972, págs. 7-31.

—, *Im Wettlauf mit der Zeit*, Berlín, Henschel, 1970.

Reichert, Klaus, «Adorno und das Radio», en *Sinn und Form*, vol. 4, 2010, págs. 454-465.

Reijen, Willem van y Jan Bransen, «Das Verschwinden der Klassengeschichte in der "Dialektik der Aufklärung". Ein Kommentar zu den Textvarianten der Buchausgabe von 1947 gegenüber der Erstveröffentlichung von 1944», en Max Horkheimer, *Gesammelte Schriften*, ed. de Alfred Schmidt y Gunzelin Schmid Noerr, vol. 5, Fráncfort, Fischer, 1987, págs. 453-457.

Richter, Dieter, «Bruder Glücklichs trauriges Ende», en *Die Zeit*, vol. 31, 2002, pág. 74.

—, «Das blaue Feuer der Romantik, Geschichte und Mythos der Blauen Grotte», en August Kopisch, *Die Entdeckung der Blauen Grotte auf der Insel Capri*, ed. de Dieter Richter, Berlín, Wagenbach, 1997, págs. 61-107.

—, *Der Vesuv. Geschichte eines Berges*, Berlín, Wagenbach, 2.ª ed., 2007.

—, «Friedrich Alfred Krupp auf Capri. Ein Skandal und seine Geschichte», en Michael Epkenhans y Ralf Stremmel (comps.), *Friedrich Alfred Krupp. Ein Unternehmer im Kaiserreich*, Múnich, C. H. Beck, 2010, págs. 157-177.

—, *Neapel. Biographie einer Stadt*, Berlín, Wagenbach, 2005.

Richter, Gerhard, «Die Erbschaft der Konstellation. Adorno und Hegel», en *MLN*, vol. 126, 2011, págs. 446-470.

Roth, Udo, *Georg Büchners naturwissenschaftliche Schriften*, Tubinga, Niemeyer, 2004.

Savinio, Alberto, *Capri*, Fráncfort y Leipzig, Insel, 2001 (trad. cast.: *Capri*, Barcelona, Minúscula, 2008).

Schiemenz, P., revisión de Lo Bianco, *Metodi usati nella Stazione Zoologica per la conservazione degli animali marini*, en *Zeitschrift für wissenschaftliche Mikroskopie und für mikroskopische Technik*, vol. 8, 1891, págs. 54-66.

Schirrmacher, Frank, «Adorno im Ohr», en *FAZ*, vol. 211, 2003, pág. 1.

Schlüter, Andreas (comp.), *Der Golf von Neapel. Ein Reiselesebuch*, Hamburgo, Ellert & Richter, 2009.

Schnebel, Dieter, «Komposition von Sprache: sprachliche Gestaltung von Musik in Adornos Werk», en Hermann Schweppenhäuser (comp.), *Theodor W. Adorno zum Gedächtnis*, Fráncfort, Suhrkamp, 1971, págs. 129-143.

Schöttker, Detlev, *Konstruktiver Fragmentarismus. Form und Rezeption der Schriften Walter Benjamins*, Fráncfort, Suhrkamp, 1999.

Schwanhäußer, Anja, *Kosmonauten des Underground. Ethnografie einer Berliner Szene*, Fráncfort, Campus, 2010.

Smith, Paul, «Thomas Cook & Son's Vesuvius Railway", en *Japan Railway & Transport Review*, vol. 3, 1998, págs. 10-15.

Sohn-Rethel, Alfred, «Aus einem Gespräch von Alfred Sohn-Rethel mit Uwe Herms über "Geistige und Körperliche Arbeit" 1973», en Bettine Wassmann (comp.), *L'invitation au voyage zu Alfred Sohn-Rethel*, Bremen, Wassmann, 1979, págs. 1-16.

—, «Eine Verkehrsstockung in der Via Chiaia», en *Das Ideal des Kaputten*, ed. de Carl Freytag, Bremen, Wassmann, 1992, págs. 7-19.

—, «Einige Unterbrechungen waren wirklich unnötig», en Matthias Greffrath (comp.), *Die Zerstörung einer Zukunft. Gespräche mit emigrierten Sozialwissenschaftlern*, Reinbek, Rowohlt, 1979.

—, *Erinnerungen*. Transcripción de un perfil radiofónico de tres horas realizado por Wolfgang Hagen para Radio Bremen, en el año 1977. Grabación original. Véase <http://web.archive.org/web/20050426112218fw> y <www.radiobremen.de/online/sohn_rethel/erinner/index.htm>.

—, «Exposé zum theoretischen Kommentar der Marxschen Gesellschaftslehre», Bundesarchiv Koblenz.

—, «Das Ideal des Kaputten. Über neapolitanische Technik», en *Das Ideal des Kaputten*, ed. de Carl Freytag, Bremen, Wassmann, 1992, págs. 33-38.

—, *Geistige und körperliche Arbeit. Zur Epistemologie der abendländischen Geschichte*, Fráncfort, Suhrkamp, 1970 (trad. cast.: *Trabajo manual y trabajo intelectual*, Madrid, Dado, 2017).

—, «Kommentar zum "Exposé zum theoretischen Kommentar der Marxschen Gesellschaftslehre" von 1926», en *Von der Analytik des Wirtschaftens zur Theorie der Volkswirtschaft. Frühe Schriften*, ed. de Oliver Schlaudt y Carl Freytag, Friburgo, Ça Ira, 2012.

—, *Soziologische Theorie der Erkenntnis*, Fráncfort, Suhrkamp, 1985.

—, «Vesuvbesteigung 1926», en *Das Ideal des Kaputten*, ed. de Carl Freytag, Bremen, Wassmann, 1992, págs. 21-31.

Sonnentag, Stefanie, *Spaziergänge durch das literarische Capri und Neapel*, Zúrich y Hamburgo, Arche, 2003.

Spina, Luigi, «Der Mythos der Sirene Parthenope», en Salvatore Pisani y Katharina Siebenmorgen (comps.), *Neapel: Sechs Jahrhunderte Kulturgeschichte*, Berlín, Reimer, 2009, págs. 23-27.

Stamm, Marcelo, «Konstellationsforschung. Ein Methodenprofil: Motive und Perspektiven», en Martin Mulsow y Marcelo Stamm (comps.), *Konstellationsforschung*, Fráncfort, Suhrkamp, 2005, págs. 31-73.

Steinfeld, Thomas, *Der Arzt von San Michele. Axel Munthe und die Kunst*, *dem Leben einen Sinn zu geben*, Múnich, Hanser, 2007.

Striedter, Jurij, «Zur formalistischen Theorie der Prosa und der literarischen Evolution, en Jurij Striedter (comp.), *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, Múnich, Fink, 1969, págs. ix-lxxxiii.

Szeemann, Harald, «Gilbert Clavel. 1883-1927. Sein Lebensgang in Briefen», en Harald Szeemann (comp.), *Visionäre Schweiz*, Aarau, Sauerländer, 1991, págs. 234-296.

Szondi, Peter, «Benjamins Städtebilder», en *Lektüren und Lektionen*, Fráncfort, Suhrkamp, 1973, págs. 134-149.

Theodor W. Adorno Archiv (comp.), «Adornos Seminar vom Sommersemester 1932 über Benjamins "Ursprung des deutschen Trauerspiels". Protokolle», en Theodor W. Adorno Archiv (comp.), *Frankfurter Adorno Blätter IV*, Múnich, Edition Text + Kritik, 1995, págs. 52-77.

Tiedemann, Rolf, «Begriff, Bild, Name. Über Adornos Utopie der Erkenntnis», en Theodor W. Adorno Archiv (comp.), *Frankfurter Adorno Blätter II*, Múnich, Edition Text + Kritik, 1993, págs. 92-111.

Todorov, Tzvetan, *Grammaire du Décaméron*, La Haya y París, Mouton, 1969.

Vennen, Mareike, *Medialisierungen des Lebendigen. Das Aquarium zwischen Natur und Technik von 1840 bis 1930* (manuscrito inédito).

Voss, Julia, *Darwins Bilder. Ansichten der Evolutionstheorie 1837-1874*, Fráncfort, Fischer, 2007.

Wagner, Horst-Günter, *Die Kulturlandschaft am Vesuv. Eine agrargeographische Strukturanalyse mit Berücksichtigung der jungen Wandlungen*, Hannover, autoedición de la Geographischen Gesellschaft, 1967.

Walter Benjamin Archiv (comp.), *Walter Benjamins Archive. Bilder*, *Texte und Zeichen*, Fráncfort, Suhrkamp, 2006.

Wellmer, Albrecht, «Wahrheit, Schein, Versöhnung. Adornos ästhetische Rettung der Modernität», en *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Vernunftkritik nach Adorno*, Fráncfort, Suhrkamp, 1985, págs. 9-47.

Wiggershaus, Rolf, *Die Frankfurter Schule. Geschichte*, *theoretische Entwicklung*, *politische Bedeutung*, Múnich, DTV, 1989, 2.ª ed.

—, «Friedrich Pollock: der letzte Unbekannte der Frankfurter Schule», en *Die Neue Gesellschaft/Frankfurter Hefte*, vol. 8, 1994, págs. 750756.

Wussow, Philipp von, «“Eine Karikatur der Theorie”. Zur neueren Adorno-Biographik», en *Naharim*, vol. 1, 2007, págs. 131-147.

Archivos consultados

Theodor W. Adorno Archiv, Fráncfort y Berlín Archivo Estatal de Basilea

Archivo de la Stazione Zoologica de Nápoles The National Library of Israel, Jerusalén

Archivo de Literatura Alemana de Marbach

Archivo Federal de Coblenza

Notas

1. Las citas de Adorno proceden de la edición alemana de sus *Obras completas*; en adelante se citarán con la abreviatura *GS* (de *Gesammelte Schriften*), seguida del volumen y la página correspondiente. Para esta nota, véase *GS* 20, 583.

1. Con las etapas por las que ha pasado la recepción de su obra se podría escribir una breve historia de la cultura. Christian Schneider y Richard Klein proporcionan una visión general en sendos apartados del *Handbuch* sobre Adorno. Véase Klein, Kreuzer y Müller-Doohm (comps.), *Adorno-Handbuch*, Stuttgart y Weimar, Metzler, 2011, págs. 431-451.

2. Haselberg, «Wiesengrund-Adorno», en *Theodor W. Adorno*, Múnich, Text & Kritik, 1983, pág. 16.

3. Adorno y Berg, *Briefwechsel 1925-1935*, Fráncfort, Suhrkamp, 1997, pág. 33.

1. Adorno y Berg, *Briefwechsel 1925-1935*, *op. cit*., pág. 24.

2. *Ibidem*.

3. Kracauer, *Der Detektiv-Roman. Eine Deutung*, en *Werke*, vol. 1, Fráncfort, Suhrkamp, 2004-2011, pág. 117.

4. Löwenthal y Kracauer, *In steter Freundschaft. Briefwechsel*, Springe, Zu Klampen, 2003, pág. 46.

5. Adorno y Kracauer, *«Der Riß der Welt geht auch durch mich». Briefwechsel 1923-1966*, Fráncfort, Suhrkamp, 2008, pág. 138.

6. Morgenstern, *Alban Berg und seine Idole. Erinnerungen und Briefe*, Berlín, Aufbau, 1999, pág. 120 (trad. cast.: *Alban Berg y sus ídolos: recuerdos y cartas*, Valencia, Pre-Textos, 2002).

7. Adorno y Krenek, *Briefwechsel*, Fráncfort, Suhrkamp, 1974, págs. 8 y 9.

8. Löwenthal y Kracauer, *In steter Freundschaft. Briefwechsel*, *op. cit*., pág. 32.

9. *Ibidem*, pág. 54.

10. *Ibidem*, pág. 32.

11. *Ibidem*, pág. 59.

12. Adorno y Berg, *Briefwechsel 1925-1935*, *op. cit*., págs. 24 y 25.

13. Adorno y Kracauer, *«Der Riß der Welt geht auch durch mich». Briefwechsel 1923-1966*, *op. cit*., pág. 176.

1. La Capria, «Neapel als geistige Landschaft», en Dieter Richter (comp.), *Neapel. Eine literarische Einladung*, Berlín, Wagenbach, 1988, pág. 8.

2. *Ibidem*.

3. *Ibidem*.

4. Enzensberger, «Eine Theorie des Tourismus», en *Bewußtseinsindustrie*, Fráncfort, Suhrkamp, 1967, págs. 190 y 191 (trad. cast.: «Una teoría del turismo», en *Detalles*, Barcelona, Anagrama, 1969).

5. Kracauer, «Die Wartenden», en *Werke*, *op. cit*., pág. 383 (trad. cast.: «Los que esperan», en *Estética sin territorio*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, 2006).

6. Wiggershaus, «Friedrich Pollock: der letzte Unbekannte der Frankfurter Schule», en *Die Neue Gesellschaft/Frankfurter Hefte*, vol. 8, 1994, págs. 751 y 752.

7. Horkheimer, «L'île heureuse», en *Gesammelte Schriften*, Fráncfort, Fischer, 1985-1996, vol. 11, pág. 302.

8. Savinio, *Capri*, Fráncfort y Leipzig, Insel, 2001, pág. 19 (trad. cast.: *Capri*, trad. de Francesc Miravitlles, Barcelona, Minúscula, 2008, pág. 15).

9. Sohn-Rethel, «Einige Unterbrechungen waren wirklich unnötig», en *Die Zerstörung einer Zukunft. Gespräche mit emigrierten Sozialwissenschaftlern*, Reinbek, Rowohlt, 1979, pág. 249.

10. Richter, «Bruder Glücklichs trauriges Ende», en *Die Zeit*, vol. 31, 2002, pág. 74.

11. Szeemann, «Gilbert Clavel. 1883-1927. Sein Lebensgang in Briefen», en Harald Szeemann (comp.), *Visionäre Schweiz*, Aarau, Sauerländer, 1991, pág. 234.

12. Heuss, *Anton Dohrn in Neapel*, Berlín *et al*., Atlantis, 1940, pág. 102.

13. Sohn-Rethel, «Einige Unterbrechungen waren wirklich unnötig», art. cit., págs. 249 y sigs.

14. Sohn-Rethel, *Geistige und körperliche Arbeit*. *Zur Epistemologie der abendländischen Geschichte*, Fráncfort, Suhrkamp, 1970, pág. 8 (trad. cast.: *Trabajo manual y trabajo intelectual*, Madrid, Dado, 2017).

15. Sohn-Rethel, «Exposé zum theoretischen Kommentar der Marxschen Gesellschaftslehre», Bundesarchiv Koblenz, pág. 2.

16. Sohn-Rethel, *Geistige und körperliche Arbeit*, *op. cit*., pág. 9.

17. Sohn-Rethel, *Erinnerungen*. Transcripción de un perfil radiofónico de tres horas realizado por Wolfgang Hagen para Radio Bremen, en el año 1977. Grabación original. Véase <http://web.archive.org/web/20050426112218fw> y <www.radiobremen.de/online/sohn_rethel/erinner/index.htm>.

18. Sohn-Rethel, «Kommentar zum “Exposé zum theoretischen Kommentar der Marxschen Gesellschaftslehre” von 1926», en *Von der Analytik des Wirtschaftens zur Theorie der Volkswirtschaft. Frühe Schriften*, Friburgo, Ça Ira, 2012, pág. 155.

19. Adorno y Horkheimer, *Briefwechsel 1927-1969*, vol. 1, Fráncfort, Suhrkamp, 2003-2006, pág. 278.

20. Benjamin, *Gesammelte Briefe*, vol. 2, Fráncfort, Suhrkamp, 1995-1997, pág. 467.

21. Benjamin, «Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin: “Dichtermut” – “Blödigkeit”», en *Gesammelte Schriften*, *op. cit*., vol. 2, pág. 105 (trad. cast.: «Dos poemas de Friedrich Hölderlin: “Coraje de poeta” y “Apocamiento”», en *Obras completas*, vol. 1, libro II, Madrid, Abada, 2007).

22. Benjamin, *Gesammelte Briefe*, *op. cit.*, vol. II, pág. 433.

23. *Ibidem*.

24. *Ibidem*, pág. 474.

25. Savinio, *Capri*, *op. cit*., pág. 42 (trad. cast.: pág. 38).

26. *Ibidem*, pág. 43.

27. Benjamin, *Gesammelte Briefe*, *op. cit*., vol. 2, pág. 466.

28. *Ibidem*, pág. 473.

29. Citado en Sonnentag, *Spaziergänge durch das literarische Capri und Neapel*, Zúrich y Hamburgo, Arche, 2003, pág. 45. Véase también Cerio, *Capri: Ein kleines Welttheater im Mittelmeer*, Múnich, Callwey, 1954, págs. 155 y sigs.

30. «En Capri existía también otro Lenin, excelente camarada, siempre dispuesto a todo, una persona alegre que se interesaba por todo lo que ocurría a su alrededor y dotada de una gran dulzura en sus relaciones con la gente» (cita tomada de Sonnentag, *Spaziergänge*, *op. cit*., pág. 37). Véanse también Kesel, *Capri*, *Biographie einer Insel*, Ansbach, Prestel, 1971, pág. 272; Cerio, *Capri*, *op. cit*., pág. 57. Tras la Revolución de Octubre, Capri fue también el punto de reunión para muchos refugiados. Véanse Cerio, *Capri*, *op. cit*., pág. 95, y James Money, *Capri. Island of Pleasure*, Londres, Hamilton, 1986, pág. 156.

31. Lācis, *Revolutionär im Beruf*, *Berichte über proletarisches Theater*, *über Meyerhold*, *Brecht*, *Benjamin und Piscator*, Múnich, Rogner & Bernhard, 1971, pág. 42.

32. Kaulen, «Walter Benjamin und Asja Lācis. Eine biographische Konstellation und ihre Folgen», en *DVjs*, vol. 69, núm. 1, 1995, págs. 92-122.

33. Benjamin, *Einbahnstraße*, en *Gesammelte Schriften*, *op. cit*., vol. 4, págs. 83-148, pág. 83 (trad. cast.: *Calle de dirección única*, Madrid, Abada, 2011).

34. Para más información sobre el encuentro entre Benjamin y Lācis, y sobre cómo se ocultó la importancia que esta tuvo en el pensamiento de Benjamin, así como sobre la posterior aceptación de dicha influencia, véase Kaulen, «Walter Benjamin und Asja Lācis», art. cit. Véase también Buck-Morss, *Dialektik des Sehens. Walter Benjamin und das Passagen-Werk*, Fráncfort, Suhrkamp, 1993, págs. 23 y sigs. (trad. cast.: *Dialéctica de la mirada: Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, Madrid, La Balsa de la Medusa, 2001).

35. Sohn-Rethel, «Einige Unterbrechungen waren wirklich unnötig», art. cit., pág. 282.

36. Benjamin, *Gesammelte Briefe*, *op. cit*., vol. 2, pág. 459.

37. *Ibidem*, pág. 461.

1. Lukács, *Geschichte und Klassenbewußtsein*, Darmstadt, Luchterhand, 1968, págs. 176 y 177 (trad. cast.: *Historia y conciencia de clase*, Buenos Aires, Ediciones R y R, 2009).

2. *Ibidem*, pág. 170.

3. Kracauer, «Die Reise und der Tanz», en *Werke*, vol. 5.2, pág. 219 (trad. cast.: «El viaje y la danza», en *Estética sin territorio*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, 2006).

4. Benjamin, *Gesammelte Briefe*, *op. cit*., vol. 2, págs. 482 y 483. Para más información sobre cuándo tuvo conocimiento exactamente Benjamin de la *Historia y conciencia de clase* de Lukács, véase Kaulen, «Walter Benjamin und Asja Lācis», art. cit., pág. 95.

5 Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, en *Gesammelte Schriften*, vol. 1, pág. 350 (trad. cast.: *El origen del «Trauerspiel» alemán*, en *Obras completas*, vol. 1, libro 1, Madrid, Abada, 2006, pág. 393).

6. *Ibidem*.

7. *Ibidem*, pág. 246 (trad. cast.: pág. 266).

8. Kracauer, *Der Detektiv-Roman. Eine Deutung*, *op. cit*., pág. 122.

9. Lukács, *Die Theorie des Romans*, Berlín, Cassirer, 1920, pág. 55 (trad. cast.: *Teoría de la novela*, Barcelona, Debolsillo, 2016).

10. Primera versión del «Panorama imperial» de *Calle de dirección única*, publicado en Benjamin, *Gesammelte Schriften*, *op. cit*., vol. 4, pág. 933.

11. Benjamin y Lācis, «Neapel», en *Gesammelte Schriften*, *op. cit*., vol. 4, pág. 311 (trad. cast.: *Cuadros de un pensamiento*, Buenos Aires, Imago Mundi, 2013). Sobre el «renacimiento» de la categoría de la *porosidad* en «los primeros estudios sobre la estructura espacial y la sociología de Nápoles», véase Pisani, «Neapel-Topoi», en Salvatore Pisani y Katharina Siebenmorgen (comps.), *Neapel. Sechs Jahrhunderte Kulturgeschichte*, Berlín, Reimer, 2009, pág. 37. No obstante, la clasificación de la porosidad entre los *topoi* de Nápoles lleva, como afirma Pisani, a una «reducción del contenido hasta el punto de no hacerse expreso» *(ibidem)*.

12. Benjamin, *Gesammelte Briefe*, *op. cit.*, vol. 2, págs. 451 y 452.

13. Bloch, «Italien und die Porosität», en *Gesamtausgabe*, vol. 9, *Literarische Aufsätze*, Fráncfort, Suhrkamp, 1965, págs. 508-515, pág. 509.

14. Sohn-Rethel, «Aus einem Gespräch von Alfred Sohn-Rethel mit Uwe Herms über "Geistige und Körperliche Arbeit" 1973», en Bettine Wassmann (comp.), *L'invitation au voyage zu Alfred Sohn-Rethel*, Bremen, Wassmann, 1979, pág. 5.

15. Sohn-Rethel, «Eine Verkehrsstockung in der Via Chiaia», en *Das Ideal des Kaputten*, Bremen, Wassmann, 1992, pág. 9.

16. *Ibidem*, pág. 15.

1. Sohn-Rethel, «Eine Verkehrsstockung in der Via Chiaia», art. cit., pág. 13.

2. *Ibidem*, pág. 14.

3. Sohn-Rethel, «Das Ideal des Kaputten», pág. 37.

4. Goethe, *Italienische Reise*, pág. 245 (trad. cast.: *Viaje a Italia*, Barcelona, Ediciones B, 2017, págs. 211-212).

5. Sohn-Rethel, «Das Ideal des Kaputten. Über neapolitanische Technik», en *Das Ideal des Kaputten*, *op. cit*, pág. 38.

6. *Ibidem*, pág. 36.

7. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, *op. cit*., pág. 351 (trad. cast.: pág. 393).

8. *Ibidem*, pág. 246 (trad. cast.: pág. 269).

9. Benjamin y Lācis, «Neapel», art. cit., pág. 309.

10. *Ibidem*, pág. 316.

11. Mosebach, *Die schöne Gewohnheit zu leben*, Berlín, Berlin Verlag, 1997 pág. 146.

12. *Ibidem*, pág. 138.

13. *Ibidem*.

14. Benjamin y Lācis, «Neapel», art. cit., pág. 309.

15. El primer capítulo de *La montaña mágica*, en el cual se presenta el sanatorio como un edificio que «a fuerza de miradores y balcones parecía de lejos agujereado y poroso como una esponja» (Mann, *Der Zauberberg*, Fráncfort, Fischer, 2002, pág. 18 [trad. cast.: *La montaña mágica*, Barcelona, Edhasa, 2005]), se publicó primero en la *Neuen Zürcher Zeitung*, en mayo de 1920, pero la novela no se editaría hasta noviembre de 1924. Benjamin tuvo conocimiento de esta obra cuando ya había escrito su *Denkbild* sobre Nápoles (pero antes de la «batalla filosófica»), como demuestra una misiva dirigida a Scholem del 6 de abril de 1925 (Benjamin, *Gesammelte Briefe*, *op. cit*., vol. 3, págs. 27 y 28). Ahora bien, ¿no podríamos pensar que Lācis o Reich habían leído ya el avance de la novela y que la imagen de la casa porosa se les había quedado grabada?

16. Benjamin y Lācis, «Neapel», art. cit., pág. 309.

17. *Ibidem*. Para más información sobre los herederos de la construcción porosa en la época moderna, véase Maak, *Der Architekt am Strand. Le Corbusier und das Geheimnis der Seeschnecke*, Múnich, Hanser, 2010, págs. 194 y sigs.

18. Como apunta Hildegard Brenner al comienzo de su epílogo a *Revolutionär im Beruf*: «El nombre de Asja Lācis tendría que haber sido mencionado hace al menos veinte años por quienes conocían el contexto histórico. Pero no lo hicieron. Cuando en 1955 se editaron los "escritos" de Benjamin, se suprimió la dedicatoria a la "amiga de Riga" que aparecía originalmente en *Calle de dirección única;* y también se eliminó el nombre de Lācis en el *Denkbild* sobre Nápoles, en el que ya no aparecerá como coautora» (Lācis, *Revolutionär im Beruf*, *op. cit*., pág. 121). Kaulen describe este conflicto en «Walter Benjamin und Asja Lācis», art. cit. La réplica de Adorno a los reproches que se le hacen por su edición «tendenciosa» puede encontrarse en *GS*, 20, págs. 182-186.

19. Véase también Mosebach, *Die schöne Gewohnheit zu leben*, *op. cit*., págs. 53 y sigs.

20. Benjamin y Lācis, «Neapel», art. cit., pág. 310.

21. Gauß, *Im Wald der Metropolen*, Viena, Zsolnay, 2010, pág. 195.

22. Lācis, *Revolutionär im Beruf*, *op. cit*., pág. 33.

23. Hoffmann y Wardetzky (comps.), *Theateroktober. Beiträge zur Entwicklung des sowjetischen Theaters*, Fráncfort, Röderberg, 1972, pág. 37. Véase la polémica postura de Meyerhold con respecto al teatro naturalista en «Zur Geschichte und Technik des Theaters», en *Schriften*, vol. 1, Berlín, Henschel, 1979, págs. 97-136, págs. 105 y sigs.

24. Bochow, *Das Theater Meyerholds und die Biomechanik*, Berlín, Alexander, 2.ª ed., 2010, págs. 12 y sigs.

25. Lācis, *Revolutionär im Beruf*, *op. cit.*, pág. 13.

26. Meyerhold, «Zur Geschichte und Technik des Theaters», art. cit., pág. 129. La cursiva es de Meyerhold.

27. Bochow, *Das Theater Meyerholds und die Biomechanik*, *op. cit*., pág. 77.

28. Citado en *ibidem*, pág. 170.

29. Lācis, *Revolutionär im Beruf*, *op. cit*., pág. 50. Cuando Benjamin viajó a Moscú en 1926 vio una puesta en escena de Meyerhold y asistió a un debate sobre ella. El texto que escribió al respecto (Benjamin, «Disputation bei Meyerhold») muestra cómo lo transmitido por Lācis causó en él mayor impresión que la visión de la propia obra.

30. Benjamin, «Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin. "Dichtermut" – "Blödigkeit"», art. cit., pág. 112 (trad. cast.: pág. 116).

31. *Ibidem*. Es posible que la técnica del *enfilado* sea un reflejo del interés de Benjamin por los primeros románticos cuando estaba escribiendo su tesis doctoral. Para más información sobre el concepto de *enfilado* en los primeros románticos, véase Menninghaus, *Unendliche Verdopplung. Die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion*, Fráncfort, Suhrkamp, 1987, págs. 179 y sigs.

32. «En Alemania no sería posible una actuación de conjunto como esta (al menos así lo creemos nosotros), porque los actores de aquí no hubieran estado dispuestos a actuar como una simple parte del grupo», escribe Bernhard Reich tras haber asistido en Moscú, en 1925, a algunas representaciones teatrales. Véase Reich, «Erinnerungen an das frühe sowjetische Theater», en Ludwig Hoffmann y Dieter Wardetzky (comps.), *Theateroktober. Beiträge zur Entwicklung des sowjetischen Theaters*, Fráncfort, Röderberg, 1972, pág. 13.

33. Detlev Schöttker ha encontrado una nueva influencia en Benjamin que vendría a actualizar la de la constelación napolitana: «Benjamin entró en contacto con el constructivismo no más tarde de 1924, cuando tradujo para la revista constructivista *G* un breve artículo de Tristan Tzara sobre la fotografía de Man Ray» (Schöttker, *Konstruktiver Fragmentarismus. Form und Rezeption der Schriften Walter Benjamins*, Fráncfort, Suhrkamp, 1999, pág. 158).

34. Benjamin, *Gesammelte Briefe*, *op. cit*., vol. 2, pág. 480.

35. «No puede dejar de robar», apunta Benjamin en una carta (*ibidem*, pág. 511).

36. La antítesis de la visita a un restaurante italiano y de la acaparación de los alemanes se encuentra ya en la versión preliminar del artículo sobre Nápoles, antes incluso de aquello de que «se evita lo definitivo, lo marcado», que es toda una declaración programática. Véase la primera versión de Benjamin y Lācis, «Neapel», The National Library of Israel, ARC. 4.° 1598/96, pág. 4.

37. Bloch, «Italien und die Porosität», art. cit., pág. 515.

38. *Ibidem*, pág. 513.

39. *Ibidem*, pág. 514.

40. *Ibidem*, pág. 508.

41. Susan Buck-Morss habla de un experimento estilístico: «No falta el humor ni lo entretenido. No hay un mensaje político explícito. Sin embargo, de una forma difícilmente perceptible para el lector, se pone en práctica un experimento en el que se trata de ver cómo las imágenes reunidas por alguien que pasea por las calles de una ciudad pueden ser interpretadas en la línea contraria de las tendencias imperantes en la literatura idealista. Tales imágenes no son impresiones subjetivas, sino una expresión objetiva». Buck-Morss, *Dialektik des Sehens. Walter Benjamin und das Passagen-Werk*, *op. cit*., págs. 43 y 44.

42. Klaus Garber ya ha llamado la atención sobre este punto: «Benjamin estructuró su texto en cinco apartados (marcados con una línea de separación); la fragmentación de su artículo en párrafos adicionales es una estrategia periodística para facilitar la publicación» (Garber, *Zum Bilde Walter Benjamins*, Múnich, Fink, 1992, pág. 175).

43. Según McGill, el cambio de estilo en Benjamin ha de achacarse a lo propiamente teatral: «*He turned from taking drama primarily as a literary object of study and interpretation to enacting a kind of improvised theatre in the construction of his own texts. From* One-Way-Street *to the enormous, unfinished work of the* Arcades Project, *Benjamin began to create texts that*, *rather than presenting a philosophical argument in a linear manner, set out a series of aphoristic or meticulously observed passages*, *like so many thematically connected scenes in an improvised piece of theatre that has no overarching plot, no single directorial vision guiding the performance*» («Benjamin pasó de considerar el drama como un simple objeto de estudio e interpretación literaria a desarrollar una especie de teatro improvisado en la construcción de sus textos. Desde *Calle de dirección única* hasta esa obra inmensa e inacabada que es el *Libro de los pasajes*, Benjamin concibe sus escritos de manera que, en lugar de presentar un argumento filosófico de manera lineal, expone una serie de aforismos o de observaciones precisas como escenas conectadas temáticamente en una obra de teatro improvisada que no tiene una trama genérica ni una dirección escénica que guíe la representación»). Véase McGill, «The Porous Coupling of Walter Benjamin and Asja Lācis», en *Angelaki*, vol. 13, núm. 2, 2008, pág. 64. Lo poroso es, según McGill, una metáfora de las difuminadas fronteras de género que existen en la relación entre Lācis y Benjamin (*ibidem*, pág. 70).

44. Esto es algo que Graeme Gilloch deja entrever cuando dice que la forma literaria «*mimics the rhythm and tempo of metropolitan life*» («imita el ritmo y el tempo de la vida urbana»). Veáse Gilloch, *Myth and Metropolis: Walter Benjamin and the City*, Cambridge, Polity Press, 1996, pág. 24. Benjamin sigue practicando esta mímesis después del ensayo sobre Nápoles. Él mismo sugiere que su libro *Calle de dirección única* está construido como una arteria urbana: «Se ha convertido en una construcción o disposición particular hecha a partir de mis "aforismos": en una calle» (*Gesammelte Briefe*, *op. cit*., vol. 3, pág. 197). Sobre este tema, véase Schöttker, *Konstruktiver Fragmentarismus*, *op. cit*., págs. 181 y 182.

45. Bredekamp, *Darwins Korallen. Frühe Evolutionsmodelle und die Tradition der Naturgeschichte*, Berlín, Wagenbach, 2005.

1. Benjamin y Lācis, «Neapel», art. cit., pág. 316.

2. Adorno, *«So müßte ich ein Engel und kein Autor sein». Der Briefwechsel mit Peter Suhrkamp und Sigfried Unseld*, Fráncfort, Suhrkamp, 2003, pág. 97.

3. Adorno y Kracauer, *«Der Riß der Welt geht auch durch mich». Briefwechsel 1923-1966*, *op. cit*., pág. 111.

4. Adorno y Berg, *Briefwechsel 1925-1935*, *op. cit*., pág. 39.

5. *Ibidem*. Destacado en el original.

6. *Ibidem*, pág. 43.

7. *Ibidem*, pág. 44.

8. *GS*, 13, 393.

9. Adorno y Berg, *Briefwechsel 1925-1935*, *op. cit*., pág. 33.

10. *Ibidem*, pág. 43.

11. *GS*, 11, 471 (trad. cast.: «Parataxis», en *Notas sobre literatura*, Madrid, Akal, 2003).

12. *GS*, 11, 28, 31 y 32.

13. *GS*, 7, 541.

1. En el siguiente ensayo de Benjamin sobre ciudades, el que dedica a Moscú, solo resalta el término *porosidad* dentro de una serie de conceptos que abarcan el *prisma*, la *mezcla* y la *constelación* (Benjamin, «Moskau», en *Gesammelte Schriften*, *op. cit*., vol. 4, págs. 319, 330 y 335). En el *Libro de los pasajes* solamente aparece en una nota, donde se plantea de forma periférica y completamente desprendido del contexto de la utopía (Benjamin, *Das Passagen-Werk*, *op. cit*., pág. 292).

2. Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, en *Werke*, vol. 3, Fráncfort, Suhrkamp, 1986, pág. 37 (trad. cast.: *Fenomenología del espíritu*, Valencia, Pre-Textos, 2009).

3. *GS*, 17, 24.

4. Lukács, *Die Theorie des Romans*, *op. cit*., pág. 21 (trad. cast.: *Teoría de la novela*, trad. de Manuel Sacristán, Barcelona, Debolsillo, 2016, pág. 25).

5. Benjamin, *Goethes Wahlverwandtschaften*, en *Gesammelte Schriften*, *op. cit*., vol. 1, págs. 200 y 201 (trad. cast.: *Las afinidades electivas de Goethe*, en *Obra completa*, vol. 1, libro 2, Madrid, Abada, 2006).

6. Benjamin, *Gesammelte Briefe*, *op. cit*., vol. 3, pág. 64.

7. En las Navidades de 1925, Kracauer regaló a su mujer un ejemplar de *Un médico rural.* Véase la dedicatoria del libro, conservado en su biblioteca personal.

8. Kafka, *Ein Landarzt und andere Drucke zu Lebzeiten*, Fráncfort, Fischer, 5.ª ed., 2004, pág. 222 (trad. cast.: *Un médico rural y otros relatos pequeños*, Madrid, Impedimenta, 2009).

9. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, *op. cit*., pág. 214 (trad. cast.: pág. 230).

10. *Ibidem*, pág. 934.

11. Véase Kleinwort, «Zur Desorientierung im Manuskript der Vorrede zu Benjamins Trauerspielbuch», en Daniel Weidner y Sigrid Weigel (comps.), *Benjamin-Studien*, vol. 2, Múnich, Wilhelm Fink, 2011, págs. 87-110, pág. 104.

12. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, *op. cit.*, pág. 215 (trad. cast.: pág. 230).

13. *Ibidem*, pág. 879. Véase también Buck-Morss, *Dialektik des Sehens*, *op. cit*., págs. 31 y sigs.

14. La «fractura que claramente existe entre la estancia en Capri del año 1924 y el encuentro con Asja Lācis» la abordan, por ejemplo, Bolz y Faber, *Antike und Moderne. Zu Walter Benjamins «Passagen»*, Würzburg, Königshausen + Neumann, 1986 pág. 16.

15. «No solo la “estación” final, sino la propia “constelación” pone en “representación” la “idea” de la alegoría del drama barroco alemán sin “tenerla” en una frase conclusiva», Menninghaus, *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie,* Fráncfort, Suhrkamp, 1995 pág. 97.

16. *GS*, 11, 571.

17. Freytag, «Alfred Sohn-Rethel in Italien: 1924-1927», en Sohn-Rethel, Alfred, *Das Ideal des Kaputten*, Bremen, Wassmann, 2.ª ed., 1992, págs. 39-52, pág. 46.

18. Adorno y Berg, *Briefwechsel 1925-1935*, *op. cit*., pág. 58.

19. *GS*, 1, 335 (trad. cast.: *La actualidad de la filosofía*, trad. de José Luis Arantegui Tamayo, Barcelona, Paidós, 1991, pág. 89). Aquí hay una clara referencia a *El capital* de Marx, cuando dice que los enigmas de la forma mercancía desaparecen en el momento en que se desvela su estructura. Véase Marx, *Das Kapital*, Berlín, Dietz, 1968, pág. 63 (trad. cast.: *El capital*, México, Siglo XXI, 2007).

20. Es algo que sugiere el propio Adorno cuando escribe, por ejemplo, que «las imágenes dialécticas son constelaciones entre las cosas alienadas y la significación exacta, detenidas en el momento de la indiferencia de muerte y significación» (Adorno y Benjamin, *Briefwechsel 1928-1940*, Fráncfort, Suhrkamp, 1995, pág. 152 [trad. cast.: *Correspondencia 1928-1940*, trad. de Jacobo Muñoz y Vicente Gómez, Madrid, Trotta, 1998, pág. 122]). Y, en lo que hace a Benjamin, *constelación* e *imagen dialéctica* son dos elementos que se conciben juntos: Friedländer, por ejemplo, presenta la constelación del «Prólogo epistemocrítico» como algo integrado en la imagen dialéctica benjaminiana. Véase Friedländer, «The Measure of the Contingent: Walter Benjamin's Dialectical Image», en *Boundary 2*, vol. 35, núm. 3, 2008, págs. 10 y 11.

21. Bonß, *Wie weiter mit Theodor W. Adorno*?, Hamburgo, Hamburger Edition, 2008, pág. 25.

22. Como hace, por ejemplo, Rolf Tiedemann, el editor de las *Obras completas* de Adorno, cuando fundamenta su decisión de publicar los fragmentos del libro sobre Beethoven no en orden cronológico sino conforme a las unidades de sentido amparándose en la propia idea de la constelación (*Beethoven: Philosophie der Musik*, Fráncfort, Suhrkamp, pág. 13).

23. Puede que el formalismo ruso sea la conexión que casualmente establece Asja Lācis. Véanse a este respecto las observaciones de Striedter, según las cuales Benjamin, en su ensayo «El narrador», se propone analizar a Nikolái Leskov tal como hizo un escritor y estudioso de la literatura que es una de las figuras más importantes del formalismo ruso, Boris Eikhenbaum. Striedter, «Zur formalistischen Theorie der Prosa und der literarischen Evolution», en Jurij Striedter (comp.), *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, Múnich, Fink, 1969, pág. LVII.

24. Marcus, *Lipstick Traces. Von Dada bis Punk: kulturelle Avantgarden und ihre Wege aus dem 20. Jahrhundert*, Hamburgo, Rogner & Bernhard, 1992, pág. 172 (trad. cast.: *Rastros de carmín: una historia secreta del siglo XX*, trad. de Damián Alou, Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 182). Para más información sobre la importancia de los situacionistas en la concepción del espacio urbano, véase Schwanhäußer, *Kosmonauten des Underground. Ethnografie einer Berliner Szene*, Fráncfort, Campus, 2010, págs. 147 y sigs.

25. Lévi-Strauss, *Das wilde Denken*, Fráncfort, Suhrkamp, 2.ª ed., 1977, pág. 35 (trad. cast.: *El pensamiento salvaje*, trad. de Francisco González Aramburu, México, Fondo de Cultura Económica, 1964, págs. 42-43).

26. Barthes, «Die strukturalistische Tätigkeit», en *Kursbuch*, vol. 5, 1966, págs. 190-196, pág. 191 (trad. cast.: «La actividad estructuralista», en *Ensayos críticos*, trad. de Carlos Puyol, Buenos Aires, Seix Barral, 2003, pág. 295).

27. Kluge, «Daten anlegen im Tsunami-Garten», en *faz.net*, 14 de enero de 2010.

1. Richter, «Das blaue Feuer der Romantik. Geschichte und Mythos der Blauen Grotte», en August Kopisch, *Die Entdeckung der Blauen Grotte auf der Insel Capri*, Berlín, Wagenbach, 1997, pág. 78.

2. Fontane, *Werke*, *Schriften und Briefe*, 2 vols., Múnich, Hanser, 1979, vol. 2, pág. 488.

3. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, *op. cit*., vol. 6, pág. 694. Véase también Walter Benjamin Archiv (comp.), *Walter Benjamins Archive. Bilder*, *Texte und Zeichen*, Fráncfort, Suhrkamp, 2006, pág. 138. En 1926, Benjamin plantea esta idea como parte de una colección de «decorados escenográficos del teatro de los sueños y las añoranzas pequeñoburguesas». Si Kracauer sigue componiendo estas piezas, «quizá nos encontremos en un elemento al que apunto enérgicamente desde hace un año sin poder llegar a su núcleo: la tarjeta con vistas». Benjamin, *Gesammelte Briefe*, *op. cit*., vol. 3, pág. 177.

4. *GS*, 17, 23.

5. *Ibidem*.

6. Postal del 22 de marzo de 1925, Archivo de Literatura Alemana de Marbach, carta a Ernst Georg y Lily Jünger, número de clasificación: HS.2005.0060.

7. *GS*, 17, 80.

8. *GS*, 17, 26.

9. *GS*, 17, 25.

10. *GS*, 17, 23.

1. Savinio, *Capri*, *op. cit*., pág. 61 (trad. cast.: pág. 56).

2. La Capria, «Neapel als geistige Landschaft», Dieter Richter (comp.), *Neapel. Eine literarische Einladung*, Berlín, Wagenbach, 1988, pág. 9.

3. *Ibidem*.

4. Citado en Gruner, *«Ein Schicksal*, *das ich mit sehr vielen anderen geteilt habe». Alfred Kantorowicz: sein Leben und seine Zeit von 1899 bis 1935*, Kassel, Kassel University Press, 2006, pág. 112.

5. Reich, *Im Wettlauf mit der Zeit*, Berlín, Henschel, 1970, pág. 275.

6. Benjamin, reseña de Jakob Job, *Neapel. Reisebilder und Skizzen*, en *Gesammelte Schriften*, *op. cit*., vol. 3, pág. 133.

7. Kracauer, reseña de Adolf von Hatzfeld, *Positano*, Friburgo, Pontos, 1925, pág. 6.

8. Benjamin, reseña de Jakob Job, *Neapel. Reisebilder und Skizzen*, *op. cit*., pág. 133.

9. *Ibidem*.

10. Adorno y Kracauer, «*Der Riß der Welt geht auch durch mich*». *Briefwechsel 1923-1966*, *op. cit*., pág. 174.

11. *Ibidem*, pág. 176.

12. Kracauer, «Felsenwahn in Positano», en *Werke*, vol. 5.2, pág. 297.

13. *Ibidem*.

14. *Ibidem*, pág. 298.

15. Marx, *Das Kapital*, *op. cit*., pág. 90.

16. *Ibidem*, pág. 87.

17. *Ibidem*, pág. 86.

18. *Ibidem*, pág. 91.

19. Sohn-Rethel, *Erinnerungen*, *op. cit*.

20. «Visita dejando previamente la tarjeta en la portería del primer piso», apunta la guía Baedeker. Véase Baedeker, *Italien von den Alpen bis Neapel. Handbuch für Reisende*, Leipzig, Baedeker, 1926, pág. 378.

21. Agradezco a Christiane Groeben, archivera de la Estación Zoológica, que me haya facilitado esta información.

22. Kracauer, «Felsenwahn in Positano», en *Werke*, vol. 5.2, pág. 303.

23. *Leitfaden für das Aquarium der Zoologischen Station zu Neapel*, Nápoles, Trani, 6.ª ed., 1905, pág. 85.

24. Klee, *Briefe an die Familie 1893-1940*, Colonia, Dumont, 1979, pág. 220. En su diario habla de «un angelical animalito gelatinoso (transparente-anímico)». Klee, *Tagebücher 1898-1918*, Stuttgart y Teufen, Hatje, 1988, pág. 123 (trad. cast.: *Diarios*, *1898-1918*, Madrid, Alianza, 1993).

25. Marx, *Das Kapital*, *op. cit.*, pág. 52. Blumenberg da una pista de la relación entre el agua y el dinero en su concepto de *liquidez*. Véase Blumenberg, *Schiffburg mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*, Fráncfort, Suhrkamp, 1997, pág. 11 (trad. cast.: *Naufragio con espectador*, Madrid, La Balsa de la Medusa, 2018).

26. Sohn-Rethel, «Exposé zum theoretischen Kommentar der Marxschen Gesellschaftslehre», art. cit., pág. 72.

27. *Ibidem*, pág. 73.

28. Hagen, «Davor hatte ich eine instinktive Abzirkelung», en Bettina Wassmann (comp.), *L'invitation au voyage*, *op. cit*., pág. 4.

29. *Neapel und Umgebung*, *Griebens Reiseführer*, *op. cit*., pág. 19. Esta guía de viaje se encuentra en la biblioteca de Kracauer que conserva como legado póstumo el Archivo de Literatura Alemana de Marbach, donde está clasificada con la signatura Krac: 5. Las dos entradas al templo de Paestum que ahí se encuentran, con fecha de 24 de septiembre de 1925, nos indican que esta es la guía que Kracauer y Adorno llevaban consigo en este viaje. «Frente a la exposición *(mostra)*, animales marinos conservados en alcohol», dice la guía Baedeker. Véase Baedeker, *Italien von den Alpen bis Neapel*, *op. cit*., pág. 378.

30. Heuss, *Anton Dohrn in Neapel*, *op. cit*., pág. 156. Sobre Lo Bianco, véase también el magnífico perfil de Norman Douglas en Douglas, *Rückblick. Eine Reise in meine Vergangenheit*, Graz, Neugebauer, 2006, págs. 192 y sigs.

31. «Sur des pièces conservées dans l'alcool il est impossible de distinguer ces filets» («En las piezas conservadas en alcohol no se pueden distinguir estas redes»). Büchner, *Mémoire sur le système nerveux du Barbeau*, en *Mémoires de la Société du Museum d'histoire naturelle de Strasbourg*, vol. 2, París y Estrasburgo, Levrault, 1835, pág. 27. Véase también Roth, *Georg Büchners naturwissenschaftliche Schriften*, Tubinga, Niemeyer, 2004, pág. 75.

32. Heuss, *Anton Dohrn in Neapel*, *op. cit*., pág. 156.

33. Es muy probable que Adorno haya visto antes de su visita a Nápoles los animales disecados según el método de Lo Bianco. En un informe de la Sociedad de Naturalistas de Senckenberg fechado en 1873 se dice lo siguiente: «El profesor A. Dohrn, hijo del conocido entomólogo, ha llevado a la práctica una idea de gran importancia para la labor científica: ha creado en Nápoles, a orillas del espléndido Mediterráneo, un acuario que será un observatorio fisiológico, además de una estación de investigación internacional. Para este fin de tanta utilidad científica, el señor Marcus Goldschmidt ha prestado cien táleros, a fin de que el interés anual de este capital redunde en beneficio de la Sociedad de Naturalistas de Senckenberg con un pago en especie. Hoy nos ha llegado el primer pago de estos intereses». Fritsch, *Bericht über die Senckenbergische naturforschende Gesellschaft in Fráncfort*, Fráncfort, Die Gesellschaft, 1873, pág 11. Este no será el último pago en especie que llegue a la sociedad. Cuando Adorno visita el Museo de Senckenberg en su época escolar (Pabst, *Kindheit in Amorbach*, Fráncfort, Insel, 2003, pág. 94), uno se puede imaginar que los tarros de especies conservadas eran objetos escalofriantes que atraían a los visitantes.

1. Bloch, «Italien und die Porosität», art. cit., págs. 513 y 514. Véase también Dieter Richter: «La categoría de la "porosidad" que Benjamin y Bloch dieron a conocer no es más que el germen de un proyecto urbanístico e intelectual que se enfrenta a la alienación presente en la modernidad» (Richter, *Neapel*, *op. cit*., pág. 235).

2. *GS*, 1, 364 (trad. cast.: «La idea de la historia natural», en Adorno, *La actualidad de la filosofía*, trad. de José Luis Arantegui Tamayo, Barcelona, Paidós, 1991, pág. 132).

3. Adorno y Kracauer, «*Der Riß der Welt geht auch durch mich». Briefwechsel 1923-1966*, *op. cit*., pág. 178.

4. Colli y Montinari (comps.), *Briefe an Friedrich Nietzsche: Januar 1875-Dezember 1879*, vol. 1, Berlín y Nueva York, Walter de Gruyter, 1980, pág. 320.

5. D’Iorio, *Le voyage de Nietzsche à Sorrente. Genèse de la philosophie de l’esprit libre*, París, CNRS Éditions, 2012 (trad. cast.: *El viaje de Nietzsche a Sorrento*, Barcelona, Gedisa, 2016).

6. Nietzsche, *Digitale Kritische Gesamtausgabe*, versión digital de *Friedrich Nietzsche*, *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, ed. de Giorgio Colli y Mazzino Montinari, Berlín y Nueva York, Walter de Gruyter, 1967 y sigs., §3 eKGWB/EHMA-3.

7. *Ibidem*, §6 eKGWB/EH-MA-3.

8. Kracauer, «Zu Sorrent», en *Werke*, *op. cit*., vol. 5.2, pág. 340.

9. Theodor W. Adorno Archiv (comp.), «Adornos Seminar vom Sommersemester 1932 über Benjamins "Ursprung des deutschen Trauerspiels". Protokolle», en Theodor W. Adorno Archiv (comp.), *Frankfurter Adorno Blätter IV*, Múnich, Text + Kritik, 1995, pág. 56.

10. *Neapel und Umgebung*, *Griebens Reiseführer*, Berlín, Verlag von Griebens Reiseführern, 1925, vol. 101, pág. 76.

11. Baedeker, *Italien von den Alpen bis Neapel*, *op. cit*., pág. 426. Véase también Fiorentino, *Memorie di Sorrento*, Nápoles, Electa Napoli, 1991, págs. 177 y sigs.

12. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, *op. cit*., pág. 359 (trad. cast.: *El origen del «Trauerspiel»*, en *Obras completas*, libro I, vol. 1, trad. de Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, Abada, 2006, pág. 402).

13. Lo Bianco, «Metodi usati nella Stazione Zoologica per la conservazione degli animali marini», en *Mittheilungen aus der Zoologischen Station zu Neapel*, vol. 9, Leipzig, 1890, págs. 434-474.

14. Schiemenz, reseña de Lo Bianco, «Metodi usati nella Stazione Zoologica per la conservazione degli animali marini», art. cit., pág. 54.

15. *Leitfaden für das Aquarium der Zoologischen Station zu Neapel*, *op. cit*., pág. 54.

16. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, *op. cit.*, pág. 359 (trad. cast.: pág. 402).

17. Benjamin, «Möbel und Masken», en *Gesammelte Schriften*, *op. cit.*, vol. 4, pág. 478.

18. *Ibidem*.

19. *Ibidem*, pág. 477.

20. En la versión manuscrita de *El origen del drama barroco alemán* se dice lo siguiente: «De significado le corresponde lo que le confiere el alegórico, en cuyas manos la cosa se convierte en algo distinto». The National Library of Israel, ARC. 4.° 1598/109, vol. 107. La versión impresa quedó como sigue: «De significado le corresponde lo que le confiere el alegórico, que se lo mete dentro y además en lo más profundo; pero este no es un hecho psicológico, sino ontológico. En sus manos, la cosa se convierte en algo distinto». Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, *op. cit*., pág. 359 (trad. cast.: págs. 402-403).

21. *Ibidem*, pág. 388.

22. *GS*, 2, 77.

23. Adorno y Benjamin, *Briefwechsel 1928-1940*, *op. cit*., pág. 152 (trad. cast.: *Correspondencia 1928-1940*, trad. de Jacobo Muñoz y Vicente Gómez, Madrid, Trotta, 1998, pág. 122).

24. *GS*, 2, 119.

25. Theodor W. Adorno Archiv, Fráncfort, ts. 2192.

26. *Ibidem*.

27. *Ibidem*, ts. 2194.

28. *Ibidem*.

29. *Ibidem*, ts. 2170.

30. *GS*, 4, 36-37.

31. *GS*, 4, 66.

32. *GS*, 10, 273.

1. *GS*, 17, 23.

2. *Führer durch das Aquarium der Zoologischen Station zu Neapel*, Nápoles, Francesco Giannini & Figli, 1925, pág. 121.

3. *Ibidem*, pág. 92.

4. *Ibidem*, pág. 56.

5. Klee, *Tagebücher 1898-1918*, Stuttgart y Teufen, Hatje, 1988, pág. 123 (trad. cast.: *Diarios*, *1898-1918*, trad. de Jas Reuter, Madrid, Alianza, 1993, pág. 83).

6. Jünger, *Das abenteuerliche Herz*, en *Sämtliche Werke*, vol. 9, Stuttgart, Klett Cotta, 1979, pág. 97 (trad. cast.: *Anotaciones del día y de la noche: el corazón aventurero [primera versión]*, Barcelona, Tusquets, 2013).

7. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, *op. cit*., pág. 1051.

8. Veáse Vennen, *Medialisierungen des Lebendigen: Das Aquarium zwischen Natur und Technik von 1840 bis 1930* (manuscrito inédito).

9. Habermas, *Der philosophische Diskurs der Moderne*, Fráncfort, Suhrkamp, 1988, pág. 144 (trad. cast.: *El discurso filosófico de la modernidad*, trad. de Manuel Jiménez Redondo, Madrid, Taurus, 1990, págs. 149-150).

10. Kracauer, «Der verbotene Blick», en *Werke*, vol. 5.2, pág. 226.

11. *Führer durch das Aquarium der Zoologischen Station zu Neapel*, *op. cit*., pág. 74. Es posible que Adorno estuviera al tanto de la curiosa forma de suicidio que practican los pulpos gracias a la guía del acuario napolitano: «A veces sufren una extraña enfermedad que podríamos considerar como psicosis: el animal se come sus propios tentáculos hasta dejarlos reducidos a muñones; entonces rechazan cualquier tipo de alimento y al poco tiempo perecen» (*ibidem*, pág. 93).

12. Jünger, *Das abenteuerliche Herz*, *op. cit*., págs. 219 y 220.

13. Kracauer, «Der verbotene Blick», art. cit., pág. 227.

14. Mann, *Doktor Faustus*, Fráncfort, Fischer, 2007, págs. 81 y 82 (trad. cast.: *Doktor Faustus*, trad. de Eugenio Xammar, Barcelona, Edhasa, 2015, pág. 87, versión modificada).

15. *Ibidem*, pág. 84 (trad. cast.: pág. 90).

16. *GS*, 17, 15 y 16.

1. Szeemann, «Gilbert Clavel. 1883-1927. Sein Lebensgang in Briefen», art. cit., pág. 249.

2. Thomas Schmitt y Thomas Steinfeld dan cuenta de estos proyectos en su documental sobre Capri, *Exil*, *Eden*, *Endstation. Die Luftschlösser von Capri*, Tag/ Traum Filmproduktion, WDR y arte, 2004, 52 minutos.

3. Sonnentag, *Spaziergänge durch das literarische Capri und Neapel*, *op. cit.*, pág. 64.

4. Kantorowicz, *Meine Kleider*, Berlín, Aufbau, 1957, pág. 37.

5. Archivo Estatal de Basilea, PA 969, carta del 30 de septiembre de 1927 a la redacción del *Annalen*.

6. Kracauer, «Felsenwahn in Positano», art. cit., pág. 299.

7. Archivo Estatal de Basilea, PA 969, carta citada.

8. *Ibidem*.

9. *Berliner Illustrirte Zeitung*, vol. 33, núm. 45, 9 de noviembre de 1924, pág. 1344. En 1928, el *Hamburger Illustrierte* publica un artículo a doble página y profusamente ilustrado con el título: «¿Le gustaría vivir así?». Véase *Hamburger Illustrierte*, vol. 20, núm. 41, 1 de octubre de 1938, págs. 6 y 7.

10. Cerio, *Mein Capri*, Hamburgo, Mare, 2010, pág. 29. Según René Clavel: «El material que hay allí, una especie de piedra caliza, es de una dureza extrema; solo se puede trabajar practicando cuidadosas voladuras sobre el terreno». Archivo Estatal de Basilea, PA 969, carta del 30 de septiembre de 1927 a la redacción del *Annalen*.

11. Press y Siever, *Allgemeine Geologie*, Heidelberg, Spektrum Akademischer Verlag, pág. 133.

12. Legado póstumo de Gilbert Clavel, Archivo Estatal de Basilea, PA 969, carta del 29 de marzo de 1926.

13. Szeemann, «Gilbert Clavel. 1883-1927. Sein Lebensgang in Briefen», pág. 284. Las excavaciones son también lo que eleva el tono metafísico de Clavel: «Quiero cavar, cavar muy profundo, pero no hacer agujeros como un topo. Quiero perforar unos hoyos amplios y abiertos (unos pozos) a los que cualquiera pueda asomarse. Cuando la luz llega a las profundidades brilla el oro. Sin luz todo está muerto». Anotación de su diario del 12-11-1911, legado póstumo de Clavel, Archivo Estatal de Basilea, PA 969.

14. Clavel, *Mein Bereich*, pág. 39.

15. Szeemann, «Gilbert Clavel. 1883-1927. Sein Lebensgang in Briefen», art. cit., pág. 278.

16. Kracauer, «Felsenwahn in Positano», art. cit., pág. 299.

17. *Ibidem*.

18. Goethe, *Dichtung und Wahrheit*, en *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, vol. 16, Karl Richter *et al.* (comps.), Múnich, Hanser, 1985 y sigs., pág. 14 (trad. cast.: *Poesía y verdad*, trad. de Rosa Sala, Barcelona, Alba, 1999, pág. 26).

19. Goethe, *Die Wahlverwandtschaften*, en *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, vol. 9, Karl Richter *et al.* (comps.), Múnich, Hanser, 1985 y sigs., pág. 287 (trad. cast.: *Las afinidades electivas*, trad. de Helena Cortés, Madrid, Alianza, 2000, pág. 15).

20. Kierkegaard, «Johannes Climacus oder De Omnibus dubitandum est», en *Gesammelte Werke*, vol. 10, Simmerath, Grevenberg Verlag Ruff, 2003, pág. 113 (trad. cast.: *Johannes Climacus*, *o De todo hay que dudar*, Barcelona, Alba, 2008).

21. Sohn-Rethel, *Das Ideal des Kaputten*, *op. cit*., pág. 33.

22. *Ibidem*.

23. Benjamin y Lācis, «Neapel», art. cit., pág. 310.

24. *Ibidem*, pág. 314.

25. *Ibidem*, pág. 315.

26. Bloch, «Italien und die Porosität», art. cit., pág. 510.

27. Sobre los métodos constructivos basados en estructuras abiertas o cerradas, véase también Steinfeld, *Der Arzt von San Michele. Axel Munthe und die Kunst*, *dem Leben einen Sinn zu geben*, Múnich, Hanser, 2007, págs. 140 y sigs.

28. Benjamin, *Einbahnstraße*, *op. cit.*, pág. 89.

29. *GS*, 2, 65.

30. *GS*, 2, 119-120.

1. *GS*, 18, 462.

2. Adorno y Berg, *Briefwechsel 1925-1935*, *op. cit*., pág. 58.

1. En la escena de la taberna se sirve de los conceptos de *cesura* en el sentido hölderliniano y de *lo inexpresivo* (Adorno y Berg, *Briefwechsel 1925-1935*, *op. cit*., pág. 51), ambos procedentes del ensayo de Benjamin sobre *Las afinidades electivas* que tanto criticó anteriormente.

2. Adorno y Berg, *Briefwechsel 1925-1935*, *op. cit.*, págs. 74 y 75.

3. *Ibidem*, pág. 75.

4. *Ibidem*, págs. 87 y 88.

5. *GS*, 18, 461.

6. *GS*, 17, 144.

7. *GS*, 18, 474.

8. *GS*, 17, 23.

9. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Hamburgo, Meiner, 1990, pág. 107 (trad. cast.: *Crítica del juicio*, Barcelona, Espasa, 2006).

10. *Ibidem*.

11. *Ibidem*, pág. 106.

12. Groys, «Die Stadt im Zeitalter ihrer touristischen Reproduzierbarkeit», en *Topologie der Kunst*, Múnich, Hanser, 2003, pág. 191 (trad. cast.: «La ciudad en la era de su reproducción turística», *Zut*, núm. 1, primavera de 2005).

13. «*And by means of Thos. Cook & Son's electric railway the visit is now rendered easy and agreeable*, *and not to tiring for even delicate persons*» («Y gracias al tranvía eléctrico de la compañía Thomas Cook and Son, la visita resulta ahora fácil, agradable y nada agotadora para personas delicadas»), se dice en la guía de la empresa Cook del año 1924. Véase *Cook's Handbook to Naples and Environs*, Londres, Cook, 1924, pág. 84.

14. Smith, «Thomas Cook & Son’s Vesuvius Railway», en *Japan Railway & Transport Review*, vol. 3, 1998, págs. 10-15, pág. 14.

15. Richter, *Neapel*, Biographie einer Stadt, Berlín, Wagenbach, 2005, pág. 189.

16. Szeemann, «Gilbert Clavel. 1883-1927. Sein Lebensgang in Briefen», art. cit., pág. 287.

17. Sohn-Rethel, «Vesuvbesteigung 1926», en *Das Ideal des Kaputten*, *op. cit*., pág. 28.

18. En la guía de viaje de la compañía Cook se dice lo siguiente sobre las espectaculares vistas que ofrece el Vesubio: «*But also he sees the mounds which are funeral memorials of the cities and hamlets of past centuries*» («Pero también se ven montículos que no son sino los monumentos funerarios de las ciudades y burgos de los siglos anteriores»). *Cook's Handbook to Naples and Environs*, *op. cit*., pág. 87. Aquí, *«hamlet»* alude a una población de pequeño tamaño, a una aldea o villorrio.

19. Baedeker, *Unteritalien Sizilien Malta Tripolis Korfu. Handbuch für Reisende*, Leipzig, Baedeker, 1936, pág. 136.

20. Sohn-Rethel, «Vesuvbesteigung 1926», art. cit., pág. 30.

21. Kracauer, «Felsenwahn in Positano», art. cit., pág. 296. Kracauer emplea también este término en su artículo sobre Sorrento, véase pág. 95 de este libro.

22. Hegel, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften*, en *Werke*, vol. 8, Fráncfort, Suhrkamp, 1986, pág. 60 (trad. cast.: *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, Madrid, Alianza, 1997).

23. *GS*, 17, 21.

24. Desafortunadamente, el segundo párrafo no está diferenciado de los demás en la versión impresa de las *Obras completas*, ni tampoco en el volumen de 1964, titulado *Moments musicaux*, ya que en ambos casos aparece sin sangría y la línea anterior está justificada a la derecha. Comienza después de las palabras «sino cristalino» (17, 23), tal como puede verse en la impresión de la primera versión, en *Die Musik*, vol. 1, 1928, pág. 4. Véase Adorno, *Moments musicaux*, Fráncfort, Suhrkamp, 1964, pág. 23 (trad. cast.: *Escritos musicales IV*, Madrid, Akal, 2008).

25. *GS*, 17, 25.

26. Para esta cita y las siguientes, véase *GS*, 17, 27-28.

27. Adorno, *Moments musicaux*, *op. cit*., pág. 314.

28. *GS*, 2, 180.

29. *GS*, 17, 32.

1. Kracauer, «Gestalt und Zerfall», en *Werke*, *op. cit.*, vol. 5.2, pág. 287.

2. Bloch, *Briefe 1903-1975*, Fráncfort, Suhrkamp, 1985, pág. 273.

3. *Ibidem*, pág. 281. Y: «Cuanto más horadadas estén las formas de la vida, mejor pueden iluminarse las condiciones verdaderas», *ibidem*, pág. 280.

4. Kracauer, «Die Bibel auf Deutsch», en *Werke*, *op. cit*., vol. 5.2, pág. 385.

5. Clavel, *Mein Bereich*, Basilea, Schwabe, 1930, pág. 23.

6. Kracauer, «Lichtreklame», en *Werke*, *op. cit*., vol. 5.2, pág. 530 (trad. cast.: «Publicidad luminosa», en *Estética sin territorio*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, 2006).

7. *Ibidem*, pág. 531. Sobre la influencia de Kracauer en la concepción ulterior de la vida urbana véase Schwanhäußer, *Kosmonauten des Underground*, *op. cit*., págs. 273 y sigs.

8. Kracauer, «Das Ornament der Masse», art. cit., pág. 612.

9. *Ibidem*, págs. 613 y 614.

10. *Ibidem*, pág. 620.

11. *Ibidem*, pág. 613.

12. *Ibidem*, pág. 620.

13. Kracauer, *Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland*, en *Werke*, *op. cit*., vol. 1, pág. 222 (trad. cast.: *Los empleados*, Barcelona, Gedisa, 2008).

14. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Fráncfort, Suhrkamp Verlag, 1974, pág. 359 (trad. cast.: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, en *Obras completas*, libro I, vol. 2, Madrid, Abada, 2012, pág. 331).

15. *Ibidem*.

16. *Ibidem*.

17. *Ibidem*, pág. 374 (trad. cast.: pág. 343).

18. Eisenstein, «Montage der Attraktionen», en *Das dynamische Quadrat. Schriften zum Film*, Oksana Bulgakova y Dietmar Hochmuth (comps.), Leipzig, Reclam, 1988, pág. 13 (trad. cast.: «Montaje de atracciones», en *El sentido del cine*, México, Siglo XXI, 1997).

1. Benjamin, *Gesammelte Briefe*, *op. cit*., vol. 2, pág. 480.

2. Kracauer, «Felsenwahn in Positano», art. cit., pág. 300.

3. *Ibidem*, págs. 299 y 300.

4. Douglas, *Rückblick*, *op. cit*., pág. 37.

5. Necrológica escrita por Emil Henk, tiposcrito, pág. 2. Archivo Estatal de Basilea, legado de Gilbert Clavel.

6. «Ya que hablamos de procreación y de nacimiento, quisiera aprovechar para recordarte que el testículo que me extirparon se encuentra en Kleinhüningen, guardado en un tarro de cristal. Le dije a mamá que tenía que poner algún líquido (formol o, en su defecto, alguna sustancia farmacológica) para evitar que se quedara seco para siempre. Cuando vuelva a bajar el precio del oro, haré que me fabriquen en Sauter una cápsula de este metal para poder llevar mi huevo en el bolsillo como un talismán. En cuanto salga, la pondré sobre la mano de una hermosa mujer y ¡¡le pediré que adivine lo que contiene!!» Szeemann, «Gilbert Clavel. 1883-1927. Sein Lebensgang in Briefen», art. cit., pág. 100.

7. *Ibidem*, págs. 280 y 281.

8. Kracauer, «Felsenwahn in Positano», art. cit., pág. 300.

9. Szeemann, «Gilbert Clavel. 1883-1927. Sein Lebensgang in Briefen», art. cit., pág. 288.

10. Kracauer, «Felsenwahn in Positano», art. cit., pág. 300.

11. *Berliner Illustrirte Zeitung*, vol. 33, núm. 45, 9 de noviembre de 1924, pág. 1344.

1. Szeemann, «Gilbert Clavel. 1883-1927. Sein Lebensgang in Briefen», art. cit., pág. 256.

2. *Ibidem*, pág. 260.

3. Norton, *Leonide Massine and the 20th Century Ballet*, Jefferson, McFarland, 2004, pág. 278.

4. Spina, «Der Mythos der Sirene Parthenope», en Salvatore Pisani y Katharina Siebenmorgen (comps.), *Neapel: Sechs Jahrhunderte Kulturgeschichte*, Berlín, Reimer, 2009.

5. *Ibidem*.

6. Kracauer, «Felsenwahn in Positano», art. cit., pág. 297.

7. *GS*, 7, 489 y 490.

8. Para un análisis más detallado de los cambios operados en la teoría de Adorno, véase la versión completa de este libro, bien en el original alemán (*Adorno in Neapel*, Múnich, Siedler, 2013), bien en su traducción al inglés (*Adorno in Naples*, Londres, Verso, 2019).

9. *GS*, 11, 34.

1. Adorno y Sohn-Rethel, *Briefwechsel 1936-1969*, pág. 150.

2. *Ibidem*, págs. 152 y 153.

* Theodor Däubler (1876-1934) es un escritor expresionista que en su viaje por Europa se detuvo también en Nápoles. En la tradición judía, el *ibbur* designa un estado de la transmigración de las almas; es una especie de posesión positiva merced a la cual el poseído obtiene la sabiduría necesaria para unirse con Dios. *(N. de la t.)*

* Juego de palabras con *Wiesengrund,* el primer apellido de Adorno, que significa «prado». *(N. de la t.)*

* «Aparecidos», «resucitados». En francés en el original. *(N. de la t.)*

* La Neue Sachlichkeit (Nueva Objetividad) fue un movimiento artístico que afectó a la música, la pintura, la literatura y la arquitectura. Surge en Alemania en la primera década del siglo XX como reacción al expresionismo y concluye en 1933, cuando cae la República de Weimar y el nazismo toma el poder. *(N. de la t.)*

[*] Homero, *Odisea*, trad. de Carlos García Gual, Madrid, Alianza, 2013, pág. 487. *(N. de la t.)*

Adorno en Nápoles
Martin Mittelmeier

Título original: *Adorno in Neapel*
Esta edición ha sido publicada por acuerdo con Michael Gaeb Literary Agency

Paidós es un sello editorial de Editorial Planeta, S. A.
Av. Diagonal, 662-664, 08034 Barcelona (España)
www.planetadelibros.com

Primera edición en libro electrónico (epub): septiembre de 2019

ISBN: 978-84-493-3631-7 (epub)

Conversión a libro electrónico: Newcomlab, S. L. L.
www.newcomlab.com